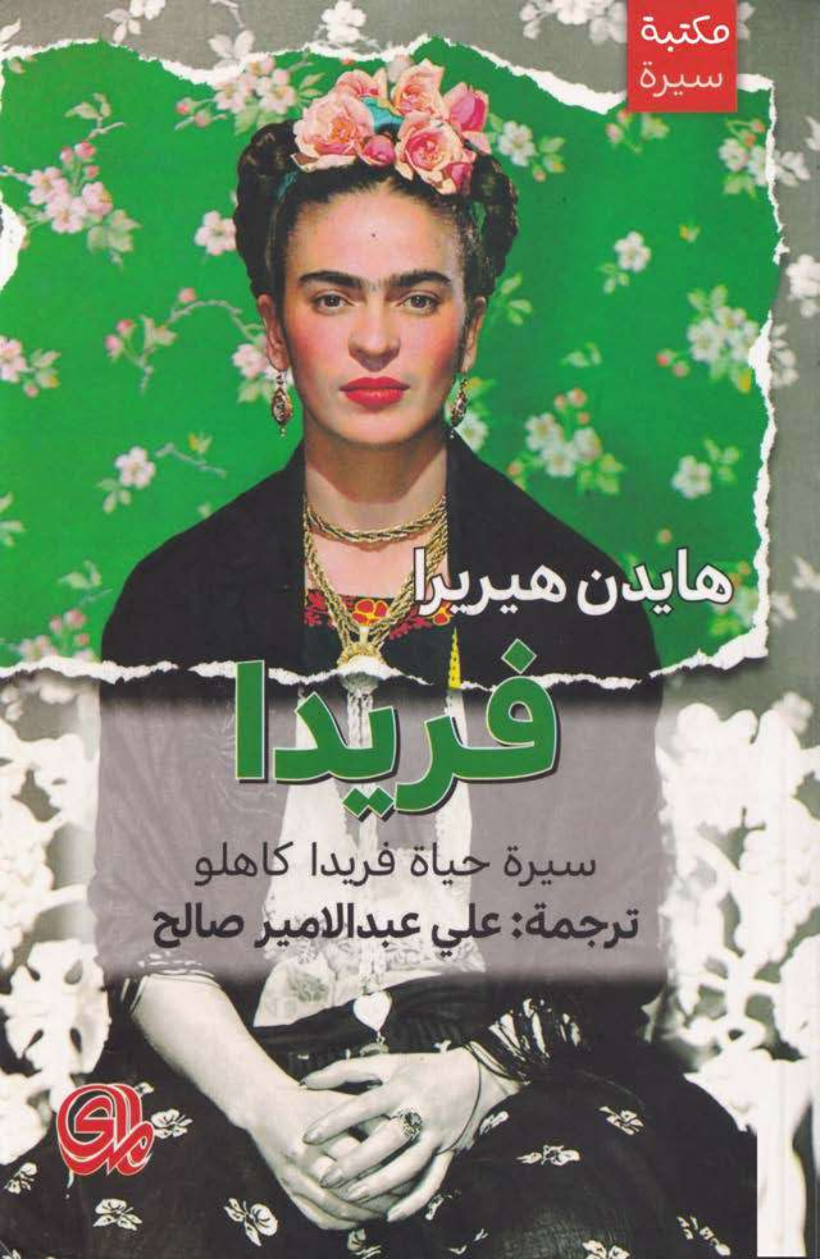
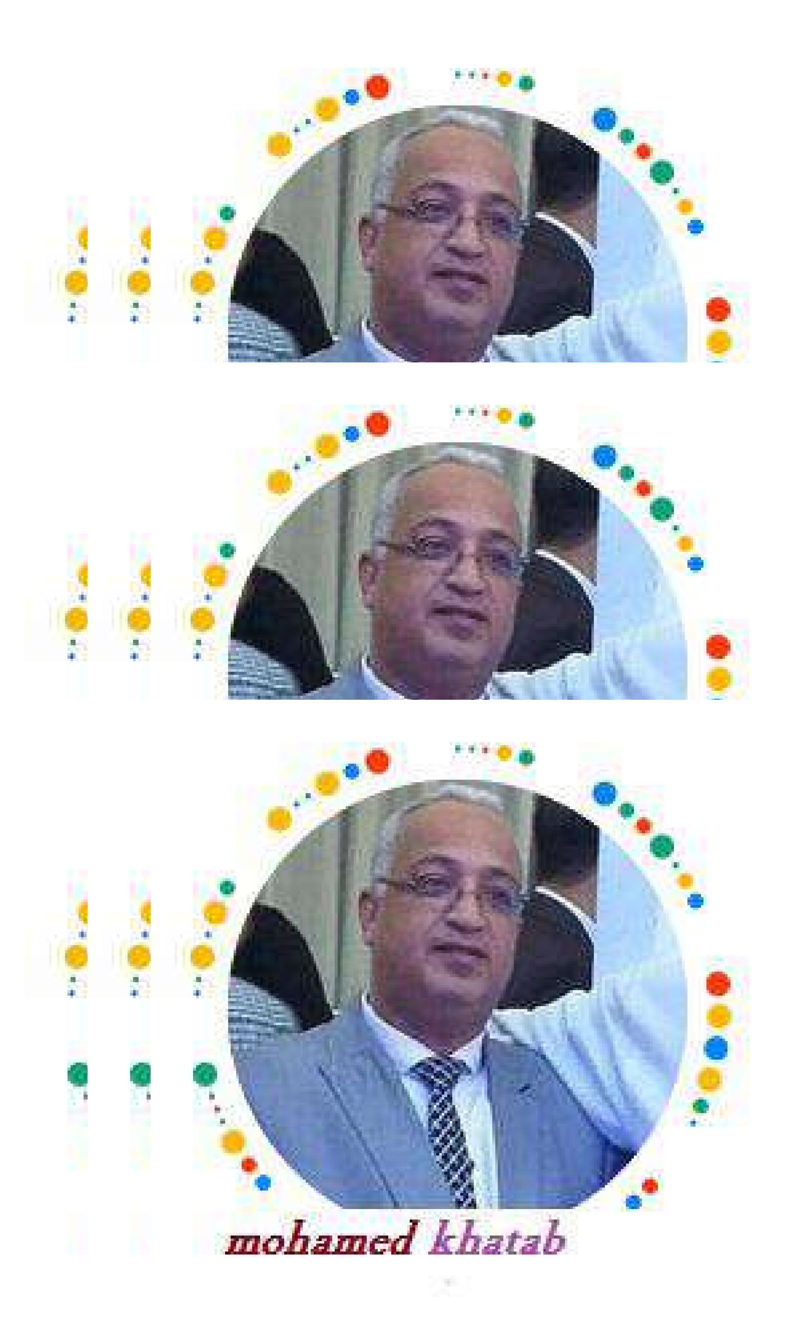


مكتبة
سيرة
هايدن هيريرا
فريدا
سيرة حياة فريدا كاهلو
ترجمة: علي عبدالامير صالح


mohamed khatab



Author: **Hayden Herrera**

اسم المؤلف: هايدن هيريرا

Title: **Frida: A Biography of Frida Kahlo**

عنوان الكتاب: فريدا: سيرة حياة فريدا كاهلو

Translated by: **Ali AbdulAmir Saleh**

ترجمة: علي عبد الأمير صالح

Cover Designed by: **Majed Al–Majedy**

تصميم الغلاف: ماجد الماجدي

P.C.: **Al–Mada**

الناشر: دار المدى

First Edition: **2019**

الطبعة الأولى: **2019**

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © 1983, Hayden Herrera

All Rights reseved



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نواس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
dar@almada-group.com
+ 961 706 15017
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

telegram @soramnqraa
10 3 2023

هايدن هيريرا

مكتبة | سُر مَن قرأ
t.me/soramnqraa

فريدا

سيرة حياة فريدا كاهلو

ترجمة: علي عبد الأمير صالح



الى فيليب

المحتويات

1- طبيعة حيّة: ورد هذا العنوان بالإسبانية في النص الأصل الإنكليزي: Naturaliza Viva – م.
2- تعيش الحياة: ورد هذا العنوان بالإسبانية في النص الأصل الإنكليزي: Viva la Vida – م.

مقدمة المترجم

في يومٍ من أيام النصف الثاني من أيلول/ سبتمبر 2013، حين رجعتُ بالقطار من باريس إلى مدريد لأعود بعدها إلى بغداد ومنها إلى الكوت، كنتُ أحسب أني حقّقتُ إحدى أمنياتي الأثيرة التي طالما راودتني خلال سنوات شبابي ألا وهي زيارة مدينة النور، وارتياد «اللوفر»، والتنزه في «الشانزلزيه» وتبضّع العطور من «سيفورا»، وأخذ الصور بالقرب من «برج إيفل» وأمام التماثيل التي تعجّ بها مدينة سارتر وفولتير وجان جاك روسو وبول إيلوار وجاك بريفير وبريجيت باردو وماتيس وكلود مونيه؛ لكني حين وطأتُ تربة وطني وبدأتُ بقراءة الكتاب الذي بين أيديكم الآن، بنسخته الإنكليزية، عرفتُ أني ظفرتُ بلُقيتي التي لا أعدلها بعشرات التذكارات التي عدتُ بها من أسفاري التي لم تتحقّقْ إلا بعد العام 2003.

نعم، فالكتاب الذي اشتريته من مخزن الكتب العريق «Shakespear Bookshop» الواقع في شارع Rue de la Bûcherie، القريب من كاتدرائية نوتردام، والواقع على الضفة اليسرى من باريس، بين سان جيرمان والسين، عصر ذلك اليوم الخريفيّ، كان بحقّ وحقيقة لُقيةً نفيسةً عثرتُ عليها بالمصادفة بين الكتب المصفوفة على الرفوف القليلة في مخزن الكتب ذاك؛ وهو ليس بالكتاب العادي الذي تقرؤه مرةً واحدة ومن ثم ترميه جانباً أو تتبرّع به لمكتبة عامة في مدينتك، أو حتى تهديه إلى صديق يعشق القراءة، أو إلى فنان تشكيلي ما يزال يرسم لوحاته مع أنّ عينيه أصابهما التعب والإرهاق جرّاء تعب السنين ومرض السكري.

قبل شرائي الكتاب، بالطبع، كنتُ قرأتُ عشرات المقالات بالعربية والإنكليزية عن فريدا كاهلو، كما شاهدتُ الفيلم الذي أخرجته مواطنتها

المكسيكية جولي تايمور في العام 2002 ومثلت فيه سلمى حايك دور فريدا كاهلو بينما لعب ألفريد مولينا دور ديغو ريڤيرا، اعتماداً على الكتاب الذي بين أيديكم؛ إلا إن هذا كله لم يُشبع فضولي قَطّ، أنا الذي لا أكاد أكتفي من القراءة والكتابة والترجمة منذ ما يزيد على أربعة عقود. وكنتُ، وما أزال، أؤمن بأن الأفلام السينمائية لا تعالج سوى طبقةٍ واحدة من «قالب» الحلوى. وفي أغلب الأحيان، يرفض الروائيون تحويل رواياتهم إلى الفَنّ السابع، ومنهم، في سبيل المثال، أمبرتو إيكو، بعد أن تحوَّلَتْ روايته «اسم الوردة» إلى شريط سينمائي.

تُعَدُّ فريدا كاهلو (1907 – 1954) أكثر الشخصيات حيويةً من بين عدد غفير من المساهمين في النهضة المكسيكية الحديثة: زوجة رسّام الجداريات ذائع الصيت ديغو ريڤيرا؛ وهي رسامة فانتازيات بدائية أو فطرية، وصفها أندريه بريتون بأنها رسامة سريالية. فريدا عاشقة متيّمة، شيوعية متحمسة، شاركتْ في المسيرات الاحتجاجية وهي عاجزة، تجلس على كرسي ذي عجلات متحركة، دهمها المرض وهي في ميعة الصبا، عانت من شلل الأطفال، خَبِرَتِ الألم الممض، حوّلتْ جروحها النازفة إلى لوحات تقطّر وجعاً ولوعة، سخرت من الألم والموت، عَشِقَتِ الأطفال لأنها حُرِمتْ من الإنجاب، أحبّتْ زوجها حباً لا نظير له ورعتْه أفضل ما تكون الرعاية، كانت تحرص على أن تكون بقربه ولصقه، غارتْ عليه وهو الذي كان مولعاً بالنساء، أحبَّتْ ثدييه المكتنزين وحملت إليه سلة الغداء المزينة بالزهور والمغطاة بالمناديل الملوّنة؛ لكنها في الوقت نفسه أحبتْ رجالاً كثيرين، طلبة ورسامين ونحاتين وأطباء ومصورين فوتوغرافيين، عاشتْ قصصاً غرامية مع ليون تروتسكي، الهارب من بطش ستالين، ومع النحات إيسامو نوغوتشي، ومع المصور الفوتوغرافي نيكولاس موراي، وسواهم. أجل، كانت عاطفتها المتأججة ونزواتها الجامحة، والمتهوّرة تأخذها بعيداً، لكنها سرعان ما تعود إلى زوجها الضخم وقبيح الشكل، الذي وصفته أمّها بكونه «فيلاً» بينما هي مجرَّد «حمامة». انفصلتْ عنه وعادتْ إليه. تعلّقتْ بتربة المكسيك، وحضارتها العريقة، حضارة الأزتيك والمايا، لَبِسَتِ الأزياء

المحلّية التقليدية، شال الـ«ريبوزو»، ثوب الـ«تيهوانا»، كانت أصابعها تُظهر معرضاً متبدّلاً من الخواتم، تصفف شعرها بأساليب مختلفة، تضفره أحياناً، وتزينه بالأزهار، علّمَتِ الطلبة فنون الرسم، لكنها شدَّدتْ على أن يختطّ كلّ واحد منهم مساره الخاص؛ جميلة الملامح، قوية الإرادة، سريعة البديهة، ساخرة، متهلّلة الأسارير، رغم الوجع الذي كانت تعانيه ومضاعفات العمليات الجراحية المتلاحقة التي خضعتْ لها، في المكسيك والولايات المتحدة. هي بحق امرأة متعددة الوجوه، كُتب عليها أن تتعذّب طَوَال سِنيّ حياتها، لكنها ظلتْ تروي النكات والنوادر على سرير المرض؛ مع أنّها كانت تجرجر جسداً عليلاً، لم تبخلْ على خدمها وأصدقائها وصديقاتها ومحبيها وأفراد أسرتها وطلبتها بالعاطفة والحنان والدعم المادي والروحي والمعنوي. أحبَّتِ الحيوانات الأليفة، ومنها القرود، وعشقَتِ الطيور، ومنها الببغاوات، وجسّدتْ شغفها هذا في البورتريهات – الذاتية التي رسمتها. هذه البورتريهات المليئة بالجراح والدم والدموع تُظهر مشاعرها الجريحة. ولأنها كانت مجبرة على البقاء طريحة الفراش، ومحصورة بين جدران غرفتها في المستشفى أو منزلها الأزرق في كوايواكان، مكسيكو سيتي، هذا الوضع دفعها لأن ترى نفسها باعتبارها عالَماً شخصياً. كانت تبغي دوماً أن تكون مُحاطةً بالأصدقاء والصديقات، قوَّتِ الخصال التي كانت تملكها أصلاً: الحيوية المفرطة، الشهامة، الفطنة، السخرية. خلقتْ نفساً ستكون قويةً بما يكفي كي تتحمل محن الحياة وقساوتها. وأقوى هذه المِحَن تلقَّتْها من زوجها الذي التقته وهي في سن العشرين أو الحادية والعشرين، افتُتِنَتْ به وتزوَّجتْ منه بعد وقتٍ قصير.

تسهب المؤلفة هايدن هيريرا في سرد سيرة فريدا كاهلو، وهي لا تترك أيَّ تفصيل من تفاصيل حياتها من دون أن تذكره، تعقَّبتْ مشاجراتها مع زوجها، انفصالاتها عنه، والمصالحات بينهما بتفصيلٍ وبطءِ قَطَّارة العين. عشقتْ فريدا كاهلو النحّات نوغوتشي، وصديقهما وضيفهما تروتسكي، أما دييغو ريڤيرا فقد كانت له علاقة غرامية مدمّرة مع شقيقتها كريستينا. كانت هنالك لحظات من التهكّم الساخر والبذاءة. لكنها استغرقتْ رويداً رويداً في عملها الفني، وهذا ما كان يشجّعها عليه زوجها على الدوام. كما تكشف هيريرا في

نهاية كتابها اللحظات الأخيرة من حياتها حين أدمنتْ تعاطي الأدوية المخدِّرة وضاعفَتِ الجُرَع التي وصفها لها الأطباء الجراحون، وفيما نحن نقرأ ما كتبته هيريرا نلمس عن كثب تعاطف المؤلِّفة مع الرسّامة المكسيكية، كما لو أنها كانت إحدى صديقاتها المقرَّبات، أو شقيقتها، أو جارتها، أو زميلتها في المدرسة الإعدادية، هذا التعاطف الذي وصل إلى درجة التماهي، وحتى أن عينيّ المتلقي تكادان تتخضَّلان بالدمع وهو يطالع الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب حين اشتدّ المرض على فريدا ولم تعدْ قادرة على النهوض من سريرها والقيام بأبسط الأفعال. كانت العمليات الجراحية المتتالية قد استنزفتْ طاقتها، وجرّدتها من حيويتها ورباطة جأشها ومرحها، ولم تعدْ ترغب باستقبال الآخرين، وحتى الأطفال لم تعد تطيق حضورهم وصخبهم.

حين تعرّضتْ للحادثة المروِّعة وهي في سن الثامنة عشرة، وخضعتْ لعمليات جراحية في عمودها الفقري وحوضها وقدمها اليمنى، لم تعدْ فريدا تلك الفتاة الصغيرة المولعة بالأعمال الشيطانية وبسرد النكات البذيئة، بل تحوّلتْ إلى رسامة، لأنها كانت طريحة الفراش، وتملّكها اليأس الذي بات يزعجها، واستبدّتْ بها الوحدة، وخيّم عليها الحزن، كانت بحاجة إلى شيءٍ ما، كي تظل رابطة الجأش، تقف على ساقين قويتين، وقد اختارتْ أن ترسم نفسها المرة تلو المرة كي تخلق شيئاً ما يمكنها أن تتشبّث به وكي يقوّي معنوياتها.

يلاحظ أغلب النقّاد الفنيون وعامة الناس أنها كانت ترسم نفسَها في كلّ مرة، والسبب في ذلك يرجع إلى أنّها كانت تريد أن تعرف ذاتها وأن تشعر أنها حقيقية؛ أنّها ما زالت على قيد الحياة. والحقّ عاشتْ فريدا بأعجوبة، لأن الأطباء الجرّاحين كانوا يتوقعون أن تفارق الحياة بسبب الإصابات الشديدة والجروح البليغة التي لحقتْ بها جراء الحادثة المروِّعة. إذا رسمتَ نفسك تشعر أنكَ هناك باستمرار. ويعتقد بعضهم أنها كانت ترسم صورها-الذاتية كي تحس أنها في وضع أكثر أمناً.

تقول مؤلفة الكتاب في حوارٍ معها: «كنتُ أحس منذ البداية تحديداً أن الصُّوَر-الذاتية التي رسمتها فريدا كاهلو هي طريقةٌ ما كي تجعل الناس يهتمّون بها، أي أنها كانت تعتزم أن تسترعي انتباههم فيحيطوها بالرعاية ويغدقوا عليها الكلمات الرقيقة والمشاعر المرهفة. وفي كثير من الأحيان

كانت تهدي تلك اللوحات الزيتية للأصدقاء والصديقات، فقد كانت تروم أن تبقى عالقةً في ذهن ذلك الصديق، أو تلك الصديقة. ومن الشيّق أنها كانت تريد أن تُبقي رسم ديغو في بالها فرسمتْ صورة ديغو في جبينها. لكنها فيما بعد كانت تروم أن تضع نفسها في أذهان الناس. لم تشأ أن تكون مُهمَلةً. كانت تبغي حقيقةً مزيداً من الاهتمام. وكانت تريد أن يركز الناس اهتمامهم عليها، وأنا أعتقد أن كلا الأمرين نجما معاً عن الحادثة التي جرتْ لها والموت الوشيك الذي كان يهددها بسبب شلل الأطفال أيضاً، وربما يُعزى إلى أنواعٍ أخرى من الوحدة كابدتها إبان أعوام طفولتها. كانت تشعر بوحدةٍ قاتلة، وقد تجلى ذلك في لوحاتها الفنية. كل رسومها كانت تدور حول نوعٍ معين من الوحدة».

كان زوجها رساماً دؤوباً، كرّس معظم وقته للعمل، وكان بوسعه أن يعمل ساعات وساعات من دون انقطاع، وغالباً ما ينام وهو على السقالة. أما هي فعليها أن تتقبل علاقاته الغرامية، وتصبر، هي التي تعيّن عليها أن تقضي سنوات عمرها القصير تكابد مضاعفات شلل الأطفال، والعواقب المترتبة على العمليات الجراحية في عمودها الفقري التي لم يُكتب لها النجاح في أغلب الأحيان، وأن تتحمل مشدّات الجص ريثما تتصلب، ويتعين عليها ملازمة السرير طويلاً والامتناع عن الحركة، وهكذا أمضتْ شهوراً طويلةً بين جدران الغرفة وتعاظم لديها الشعور بالوحدة والهجران. لكنها كانت تنتصر على الألم في خاتمة المطاف، وتسخر من الموت الذي كان يحفّ بها على الدوام، يهدّدها، لكنه ظل يتردَّد مراراً قبل أن يتمكن من انتزاعها من جذورها، بسبب قوة إرادتها، وحبها للحياة. نعم، كانت تعشق الحياة عشقاً لا نظير له، وكانت تحتفي بمظاهرها البهية، ترتدي أجمل الثياب، تزين مائدة الطعام بأجمل الزهور، وترسم البطيخ الأحمر وهي الفاكهة الأثيرة لدى المكسيكيين، وتروي النكات والنوادر، وقبل وفاتها بثمانية أيام رسمتْ لوحتها الأخيرة «تعيش الحياة». أي إنها على الرغم من مآسيها وعذاباتها ظلّتْ متمسكة بالأمل، هي التي كانت تؤمن بالفكر الماركسي-اللينيني، وتشارك في الاجتماعات السرّية، وتُلقِي الخُطب، إلّا أنّها كانت تعيش حياةً بوهيمية، تقوم بالنزهات خارج مكسيكو سيتي مع أصدقائها وصديقاتها،

تحضر الحفلات، تصنع جماجم الحلوى، تكتب الرسائل الطافحة بالعواطف الجياشة لعشاقها، يومياتها ورسائلها تكشف روحها المعذبة وظمأها الذي لم يرتوِ قَطّ للحبّ الحقيقي، وخوفها من عواقب العمليات الجراحية، وهكذا تحوّلتْ فريدا كاهلو على مرّ الأعوام إلى أسطورة حقيقية، هي التي كانت في حياتها محَطَّ اهتمام الرسَّامين والشعراء. مدحها أندريه بريتون، وساعدها على إقامة معرض لها في باريس، وتأثر كاندنسكي برسومها وقبّل خدَّيها وجبينها فيما كانت دموع العاطفة الخالصة تسيل على وجهه. التقَتِ المثقَّفين ونجوم ونجمات السينما ووقع پيكاسو أسير سحرها وأهداها قرطين وعلّمها أغنيةً إسبانية أمستْ من أغانيها المفضَّلة في الأعوام التالية بحيث كانت تنشدها لـ «دييغو» ولأصدقائها وصديقاتها. وفي الأوقات العصيبة كان مُحِبُّوها يشترون لوحاتها كي يوفِّروا لها الدعم المالي والمعنوي.

كان الزوجان يتبادلان المديح. تقول المؤلفة:

مدافعاً عن موهبة فريدا، يقول ريڤيرا، «نحن كلنا قاطبةً نأتي بعد فريدا. فريدا هي أفضل رسامة في عصرها». في مقالته المؤرخة في العام 1943 «فريدا والفن المكسيكي»، كتب قائلاً: «في بانوراما فَنّ الرسم المكسيكي في الأعوام العشرين الأخيرة، عمَلُ فريدا كاهلو يشعّ كالماسة وسط جواهر كثيرة أدنى منها قيمةً؛ ماسة نقية وصلبة، ذات سطوح صغيرة مصقولة بدقة». «فريدا»، قال، «أعظم برهان على نهضة الفَنّ المكسيكي».

بادلتْ فريدا زوجها المديح. كان دييغو، بالنسبة لها، «المهندس المعماري للحياة». أرهفَتِ السَّمع لقصصه ونظرياته بشكوكيةٍ مُسلّية، وأحياناً كانت تقاطعه قائلةً، «دييغو – إنها كذبة»، أو تنفجر ضاحكةً ضحكها المُعدِي الخارج من البطن. ولما كان يتكلّم تقوم عادةً بحركاتٍ صغيرة غريبة الأطوار بيديها. كانت هذه علامات كي تجعل مستمعيه يعرفون ما هو الصحيح وما هو المزيَّف في حديثه.

وقفتْ فريدا مع القضايا العادلة ودافعتْ عن استقلالية الجامعات الحكومية، وأعلنتْ أن الشيوعية تنقذ البشرية من الفقر، وقبيل وفاتها ببضعة أيام ساهمتْ في مسيرة احتجاجية إلى جانب دييغو ريڤيرا وآخرين، ووقفتْ تحت المطر وهي المقعدة على كرسيها ذي العجلات، تضامناً مع رئيس

حكومة غواتيمالا الذي أطاحتْ به وكالة الاستخبارات المركزية، متحدّيةً أمر طبيبها وتحذيراته بسبب تردّي وضعها الصحي. مع أنّها كانت تتعافى من ذات الرئة العصبي، إلّا أنّها كانت تريد التعبير عن شعورها بالتضامن مع جمهور مكسيكي غفير.

في لوحاتها الفنية تزاوج بين الأسلوب الواقعيّ والسريالي، ومع أنّها لم تنجزْ أكثر من 200 لوحة إلّا أنّها سعتْ في تلك اللوحات إلى أن تكشف عما يجول في داخلها من مشاعر وأحاسيس، وقد ساعدتها تلك اللوحات في الانتصار على الألم والعزلة، كما عبّرتْ هي عن ذلك قائلةً: «أنا أرسم نفسي، لأنني أحيا في عزلة. إن نفسي هي الـ «موتيف» الذي أعرفه جيداً».

كما نجد في رسومها كائنات بشرية مشوّهة، ونازفة، وذات جروح فاغرة، وغالباً منتزعة من جذورها، الأمر الذي يدفع بعض الرسامين والنقّاد الفنيِّين إلى تصنيفها باعتبارها فنانة سريالية، أو أقرب إلى السريالية، حيث البراءة والعفوية واللاعقلانية والواقعية تتمازج معاً لتقدّم لنا بانوراما وجعها الإنساني الذي خبرته عبر ربع قرن من الزمن. ومع أنّها تأثرت بالفكر اليساري وبأسلوب زوجها ديغو ريڤيرا وبالمدارس الفنية الأوروبية ومنها السريالية، إلّا أنّها انتهتْ إلى مزاوجة الأفكار الاشتراكية بالرؤى الدينية والأساطير والتراث المكسيكيّ، واستلهمَتِ الرموز الأسطورية في لوحاتها. وفي لوحتها «شجرة الأمل» زاوجت بين التراث المسيحي والمكسيكي الشعبي.

وفيما يخص علاقة فريدا بالمدرسة السريالية، تكتب هيريرا:

قلةٌ من النقاد الفطنين (بالإضافة إلى ريڤيرا) تعرّفوا على الاختلافات بين فَنّ فريدا والسريالية التقليدية. في مقالته المعنوية «صعود ريڤيرا آخر»، المنشورة في مجلة «فوغ» لمناسبة معرض فريدا لدى جوليان ليڤي، قال بيرترام ولفي: «مع أن أندريه بريتون، الذي سيرعى معرضها الفني في باريس، قال لها إنها [سريالية surrealiste]، لم تحافظْ هي على أسلوبها باتباع طرائق تلك المدرسة الفنية... هي متحررة تماماً، كذلك، من الرموز والفلسفة الفرويدية التي تستحوذ على أذهان الرسامين السرياليِّين الرسميِّين بشكل غير سويّ، أما سرياليّتها فهي سرياليّة [ساذجة] أو [بسيطة]، كانت قد اخترعتها لنفسها... في حين أن السريالية الرسمية كانت تُشغل نفسها

في الأغلب بموضوع الأحلام، الكوابيس، والرموز العصابية. في ماركة السريالية لدى مدام ريڤيرا، تغلب السخرية والفكاهة».

أما هي نفسها فتقول عن اتجاهها الفني: «إني أعبدُ المباغتة وغير المتوقَّع. كنتُ أصبو لأن أذهب إلى ما وراء نطاق الواقعية. لهذا السبب، أود أن أرى الأُسود تخرج من رف الكتب ذاك لا من الكتب. رسمي بالطبع يعكس هذه النزعات وكذلك حالتي العقلية. وهو شيء صحيح من دون أي شك أنه بطرائق كثيرة رسمي يمتُّ بصلةٍ لرسوم السرياليين. إنما لم تكنْ لي نيّةُ خلقِ عملٍ يُمكن أن يُعَدَّ مناسباً لذلك التصنيف».

وما يلفِتُ انتباه المتلقّي أو الناقد الفنّي أو المؤرِّخ الفنّي هو أنها رسمتْ نفسها في نحو ثلث اللوحات التي رسمتها خلال مسيرتها الفنية، وبذلك حذتْ حذو رسامين كثيرين من بينهم ڤان كوخ ورامبرنت وغويا؛ وعبر هذه البورتريهات - الذاتية تخبرنا عما جرى لها، عما كابدته من آلام وفراق وعزلة وخيبات أمل وآثار جانبية ناتجة عن العمليات الجراحية الفاشلة وخسارات إنسانية وخيانات زوجها. وحتى إنها حاولت الانتحار مراراً، ولكن حبها للرسم وحبها للثورة وحبها لـ «دييغو» هو ما ساعدها على البقاء على قيد الحياة بعد ربع قرن من تلك الحادثة المروِّعة. نعم، كان الرسم بالنسبة لها نوعاً من الجراحة النفسية، وكانت تلجأ إليه كي تسخر من الألم وتهزأ من الموت، وظلّتْ تتشبث بالمكسيك وتراثها العريق، وارتبطتْ به ارتباطاً عضويّاً وجسدياً. وقد نجحتْ فريدا نجاحاً باهراً في هذا المجال، بحيث إنّ مواطنها الروائي كارلوس فوينتس وصفها بالقول: «لم يتمكّنْ فنّانٌ آخر من تحويل هذا الألم إلى فنّ كما فعلتْ فريدا كاهلو». وفي تقديمه لـ «يوميات فريدا كاهلو»، يقول فوينتس: «لدى فريدا فكاهة تتعالى على السياسة بل حتى على الجماليّ، فهي تدغدغ أضلاع الحياة ذاتها». كانت تقول: «أنا لستُ عليلةً، أنا محطَّمة، ولكني سعيدة لأني ما زلتُ حيةً وما أزال أرسم». كانت فريدا تسامي آلامها المبرِّحة وتسكبها في رسومها، وهي رسوم مفعمة بالتحدّي والأمل والإصرار على الرغم من المعاناة الواضحة، لأن «الألم ينمّي إنسانيتنا»، كما يقول هو شي منه، زعيم فيتنام.

وهكذا كان فرحي كبيراً حين وجدتُ في هذا الكتاب ضالَّتي حين قرأته بإمعان ورويّة؛ تارةً أقول إنّه قصّة حبّ بين رسّامين مكسيكيّين تركا أثراً مميزاً في تاريخ الرسم المعاصر، تكتب هايدين هيريرا عن دييغو حين فارقت فريدا الحياة، قائلةً: «لم يشأ أن يصدّق أنها ماتتْ، بسبب رغبته الرهيبة بألّا يفصل نفسه عنها. كان يحبها حباً جماً. حين ماتتْ فريدا بدا أشبه بفردٍ مشطور إلى نصفين». كما تكتب هيريرا متحدّثةً عنه: «كانت فريدا هي المرأة التي أحبها دييغو أكثر من أيّة امرأة أخرى. [لو أنّي فارقتُ الحياة من دون أن أعرفها]، هذا ما أفضى به إلى إحداهن، [كنتُ سأموت من دون أن أعرف المرأة الحقيقية]». وفي سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه، أطلق ريڤيرا على فريدا تعبير «الحقيقة الأهمّ في حياتي».

يكتب أحد النقاد قائلاً: «كانت فريدا تدرك المرامي الخفية لذرائعه وفانتازياته، تضحك من مغامراته العاطفية وعليها، وتسامحه على علاقاته الغرامية مع النساء».

تحمّلتْ فريدا خواص ريڤيرا الأنانية وإخلاصه الوحشي لاستغراقه في ذاته وعمله، وكانت حريصة أشد الحرص عليه، تدافع عنه حين يتعرّض للهجوم والانتقاد، وتصف أعداءه بالجبناء. وتكتب في يومياتها قائلةً: «لا أريد أن يجرحه أي شيء، يجب ألّا يكون هنالك أي شيء يزعجه أو يسلب الطاقة التي يحتاجها من أجل أن يعيش - أن يعيش بالطريقة التي يُريدها، أن يرسم، أن يحب، أن يأكل، أن ينام، أن يحس بنفسه وحيداً، أن يحس بنفسه صحبة الآخرين - إلّا أني أحبُّ أن أمنحه كلّ شيء. لو كان لديّ شبابٌ سيكون بوسعه أن يأخذ شبابي كلّه».

كما كانت فريدا تتمتع بحس الفكاهة والسخرية وسرعة البديهة، الأمر الذي يلفت المقرَّبين إليها، والصحافيِّين أيضاً. لنقرأ ما يلي: في يوم ما خلال الغداء ألقتْ على دييغو محاضرة معلّمة مدرسة عن موديلات ريڤيرا، اللواتي تعتقد فريدا أنهن ذوات أثداء مكتنزة، قبيحة المنظر. «أثداؤهن ليستْ ضخمة جداً»، أجاب دييغو معترضاً. فردّتْ عليه فريدا قائلةً: «هذا لأنك تَراهُنَّ دوماً حين يكنَّ مستلقيات!».

«فريدا ماتتْ. فريدا ماتتْ.

الإنسانة لامعة الذكاء والعنيدة التي كانت، في يومنا، تُنير صفوف المدرسة الإعدادية الوطنية فارقَتِ الحياة... فنانةٌ استثنائية غابتْ عن عالمنا: روحٌ يقظة، قلبٌ شهم، حساسيةٌ مفرطة في جسد حيّ، حب الفَنّ حتى خلال الموت، صديقةٌ حميمة للمكسيك في الدوار وفي الكياسة... صديقة الشعب، وشقيقته، الابنة العظيمة للمكسيك: أنتِ ما تزالين حيّةً... إنك تعيشين بيننا...».

بهذه الكلمات الموجعة نعاها أندريس إدوارتي فيما كانت فريدا مسجّاة ومن حول رأسها إكليلٌ من أزهار القرنفل الحُمر وشالُ rebozo يغطي كتفَيها.

وتارةً يبدو لي هذا الكتاب سجلاً لوقائع حياة فنّانةٍ عظيمة ألهمتِ الفنانين الآخرين لا بل كل المبدعين في العالم من أدباء ورسامين وموسيقيِّين ومصورين فوتوغرافيِّين ومسرحيِّين وسمحتْ لهم أن يكونوا شخصيين وأن يستقوا من سيرهم الذاتية وأن يتعاملوا مع الجسد بصورةٍ صريحة جداً وأن يحققوا ذواتهم، وكانت بحق مثلاً يُحتذى في قوة الإرادة والإصرار والتسامح وحب الخير للآخرين والتواضع والطيبة وخفة الدم والشهامة والنبل، أما أصدقاؤها وصديقاتها الذين يزورونها وهي على سرير المرض فيخرجون من منزلها أكثر قوةً وأملاً، فقصّتها قصةٌ واهبةٌ للقوّة، وفي أحيان كثيرة يقولون إنها غيّرتْ حياتهم، وواصلوا مسيرتهم وكفاحهم بعزيمةٍ أقوى وتعاملوا مع المحن واستمروا في اللحاق بشيءٍ يجعل الحياة، الحياة بأسرها، جديرةً بالعيش. وهذا يُعيد إلى أذهاننا ما ذهب إليه محمود درويش حين قال: «على هذه الأرض ما يستحق الحياة».

وإذا كان لا بد لنا أن نقول كلمةً أخيرة بحق فريدا كاهلو، فلا مفرّ من أن نقتبس كلماتها الأثيرة: «إني أضايق الموت بالسخرية منه وأضحك عليه، كي لا يتغلّب عليّ».

ويمكننا أن نعدّ الكتاب أيضاً سياحةً غنية وممتعة في تاريخ الفَنّ التشكيلي العالمي، لأن هايدن هيريرا تملك معلومات غزيرة عن المدارس الفنية الأوروبية، ماضيها وحاضرها، ولا عجب، إذ إنها درستِ الفَنّ دراسةً أكاديمية، وكتبتْ رسالة دكتوراه بعنوان «فريدا كاهلو، حياتها، فنها»، تقدّمتْ بها إلى الهيئة التدريسية في تاريخ الفَنّ كجزء من إنجاز متطلبات نيل الدكتوراه

في الفلسفة، المدينة الجامعية في نيويورك، 1981. ولا يفوت المؤلفة المولودة في المكسيك أن تحدّثنا عن تاريخ هذا البلد وحضارته وأوثان العهد ما قبل الكولومبي والطقوس المسيحية السائدة فيه وبراكينه وعادات ومعتقدات سكّانه في الماضي والحاضر.

إضافةً إلى ذلك، هو كتاب في النقد التشكيلي الثَرّ والممتع، لأن هيريرا حلَّلتْ كلَّ لوحة من لوحات فريدا وكشفتْ ظروف إنتاجها والمحنة التي دفعتها لرسم تلك اللوحة أو الموقف الفكري أو العاطفي الذي يقف وراء إنتاج ذلك البورتريه-الذاتي، أو ذلك الرسم. ولم يغبْ عن بال المؤلفة أن تصنف كل لوحة من لوحات فريدا، ومادة الرسم، وأبعاد اللوحة، ومكان وجودها.

ولم تكتفِ هايدن هيريرا بذلك بل زوّدتنا بمعلومات وافية ومُسهبة عن تاريخ المكسيك والحراك السياسي المتأجِّج في الأعوام الأولى للثورة التي تزامنتْ مع ولادة فريدا، فضلاً عن معلومات وافية عن جغرافية المكسيك، سهولها، ووديانها، براكينها، مدنها العريقة، قراها الموغِلة في القِدم، كما أنها لا تغفل الدور البطولي للنسوة المكسيكيات اللواتي قاتلن جنباً إلى جنب مع أزواجهن إبان الثورة المكسيكية التي قادها زاپاتا الذي جاء سيرغي إيزنشتاين من روسيا كي يُخرِج فيلماً سينمائياً عنه.

وسوف ينتبه القارئ حتماً إلى المصادر الكثيرة التي اعتمدتْ عليها المؤلفة ومنها كتب ومقالات في صحف ومجلات صدرتْ في ثلاثينيات القرن العشرين، وبعض هذه المصادر قصاصات جرائد مؤرخة تارةً وغير مؤرخة تارةً أخرى، وبعضها أيضاً «كتالوغات» معارض فنية وكراسات صدرتْ بالتزامن مع تلك المعارض، وليس هذا فحسب؛ بل زارت متحف فريدا كاهلو في نيو مكسيكو واطلعتْ على رسائلها ومجموعتها من الرسوم واللوحات الفنية، وشاهدتْ سريرها ذي الملصقات الأربعة، وأشياء أخرى احتفظتْ بها. كما أجرتْ هايدين هيريرا حوارات مستفيضة وكثيرة مع كل مَن كانت تربطه علاقة ما بالفنانة المكسيكية، وغالباً ما تُدوّن معلومةً ما وتشير إلى أن مصدرها صديق أو صديقة، أو عشيق آثر عدم الكشف عن

هويته. وفضلاً عن ذلك، ترجمَتِ المؤلفة اقتباسات كثيرة وردتْ بلغات أخرى من بينها الإسبانية (لغة المكسيك) والفرنسية، وفي أحيان كثيرة وردت المصطلحات بلغتين: الإسبانية والإنكليزية، وتعين علينا في ترجمتنا هذه استشارة القواميس وشبكة الإنترنت كي نتوصل إلى فهم دقيق وواضح للمصطلحات الواردة بالإسبانية والفرنسية واللاتينية. لكننا عانينا بعض الصعوبة لأن المصادر التي اعتمدتْ عليها المؤلفة وردتْ في آخر الكتاب، ووجب علينا أن نضعها في أسفل الصفحة ضمن سياقها الأصلي كي نتفادى الخطأ الذي سيحصل حتماً خلال تنفيذ البروفة الطباعية وكي لا نربك المتلقِّي العراقي والعربي ونسهّل عليه معرفة المرجع.

واستوحَتِ الكاتبة الأمريكية بربارة موجيكا حياة فريدا في كتابة روايتها المعنونة «فريدا» الصادرة في العام 2002. بطلة هذا العمل الروائي هي شقيقتها الأصغر سناً كريستينا كاهلو التي ارتبطتْ بعلاقة غرامية مع رسّام الجداريات دييغو ريڤيرا، ما دفع الرسامة المكسيكية إلى اليأس والحزن والانهيار العصبي الذي قادها إلى الإفراط في تناول المشروبات الكحولية وتعاطي العقاقير المخدرة. بإزاء خلفية السياسة والتاريخ المكسيكيين خلال النصف الأول من القرن العشرين، تروي لنا موجيكا حكايةً عنيفة مليئة بالغيرة، والخيانة، والتنافس بين فريدا وشقيقتها كريستينا، التي كانت تأتمنها على أسرارها لكنها تحوّلتْ تالياً إلى غريمةٍ حين ارتبطتْ بعلاقة غرامية سرّية مع زوج فريدا، هذه الفنانة التي أمستْ أيقونة التحمُّل والصبر بالنسبة للأجيال اللاحقة.

كما استوحى الرسام العراقي علي طالب سيرة فريدا كاهلو في لوحته المعنونة «سرير الألم». وفي هذا السياق يقول الناقد العراقي فاروق يوسف في مقالةٍ له في «الحياة» اللندنية: «لقد وجد علي طالب في تلك السيرة مناسبةً لكي يسطر واحدةً من أجمل مرثياته وأكثرها عمقاً. سنجد رساماً يرثي رفيقته المتأنية في ألمها، لا لأنها رسمتْ بصدق استثنائي وحسب، بل وأيضاً لأنها صنعتْ منه وليمةً لرسامين قادمين من بقاع مختلفة، لن تكون مصادفةً أن يكون الرسام العراقي واحداً منهم، كما لو أنّه كان واحداً من عشّاقها المؤجّلين».

كان آخر ظهور علني لفريدا كاهلو، خلال التظاهرة الاحتجاجية التي دعا إليها الحزب الشيوعي المكسيكي ضدّ التدّخل الأمريكي في غواتيمالا وفرض السلطة الموالية للولايات المتحدة. وحين ذهبتْ أخيراً إلى منزلها، كانت لديها قناعة بأن حضورها عنى شيئاً كبيراً بالنسبة لزملائها المتظاهرين. أسرّتْ إلى إحدى صديقاتها: «أريد ثلاثة أشياء فقط في الحياة: أن أقيم مع دييغو، أن أرسم، وأن أكون منتمية لـ[الحزب الشيوعي]».

ومثلما كان زوجها ينتهز كل فرصة كي يرسم الجداريات الواحدة تلو الأخرى في المكسيك والولايات المتحدة، في المباني الحكومية وسواها، كانت فريدا، بعد كل عملية جراحية، تلازم غرفتها بالمستشفى مدةً طويلةً، تنتظر بفارغ الصبر أن تعود إلى منزلها وإلى الاستوديو العائد لها وتغمس فرشاتها بالصبغ وتبدأ بالرسم: «حين أغادر المستشفى بعد شهرين من الآن، هنالك ثلاثة أشياء أودُّ أن أفعلها: أن أرسم، أن أرسم، أن أرسم».

والمؤلفة هايدن هيريرا كاتبة سير ذاتية ومؤرِّخة فنّية، أمريكية الجنسية، وُلدتْ في العام 1940، أصدرتْ كتباً عديدة عن مجموعة من الفنانين، وهي: «*ماري فرانك*» (1990)، «*ماتيس، بورتريه*» (1993)، «*آرشيل غوركي، حياته وأعماله*» (2005)، «*جوان سيندر*» (2006)، «*الاستماع للحجر: فَنّ وحياة إيسامو نوغوتشي*» (2015). كما أصدرتْ كتاباً يحمل عنوان: «*رؤى من الخارج: وجهات نظر أوروبية في الفَنّ الأمريكي*» (1995). أما كتابنا هذا، «*فريدا: سيرة حياة فريدا كاهلو*» فكان باكورة أعمال هيريرا، إذ صدر بطبعته الأولى في العام 1983. وأعقبته طبعات عدّة وبأغلفة مختلفة في دور نشر أوروبية وأمريكية. ويحتوي كتابنا هذا أيضاً على صور فوتوغرافية بالأبيض والأسود ولوحات فريدا بالألوان الأصلية؛ أما اللوحات التي فُقدتْ فقد تمّ حفظها من خلال الصور الفوتوغرافية.

تمهيد[1]

في نيسان/ أبريل 1953، أقل من عام من وفاتها في سن السابعة والأربعين، أقامتْ فريدا كاهلو أوّل معرض رسوم كبير لها في بلدها المكسيك. في تلك الآونة كانت صحتها قد تدهورتْ كثيراً بحيث لم يتوقعْ أحد أن تحضر افتتاح معرضها الشخصي. لكن في تمام الساعة الثامنة مساءً، ما إن فُتحتْ أبواب «صالة عرض مكسيكو سيتي للفن المعاصر» للجمهور، حتى وصلتْ سيارة إسعاف إلى المكان. وحُملَتِ الفنانة، بزيها المكسيكي الأثير، على نقالة مستشفى إلى سريرها ذي الأعمدة الأربعة، الذي نُصب في صالة العرض «الغاليري» عصر ذلك اليوم. كان السرير قد زُيّن على وفق مشيئتها، بصورٍ فوتوغرافية لزوجها، رسّام الجداريات الكبير دييغو ريفيرا، ولأبطالها السياسيين، مالينكوف[2] وستالين. تدلّتْ هياكل عظمية من (الورق) المعجّن[3] من ظُلَّة السرير، وثمة مرآة ثُبتتْ في السطح الداخلي للظُلّة عكستْ وجهها البشوش لكن التالف. واحداً تلو الآخر، رحّب بفريدا كاهلو مئتا فرد من أصدقائها ومعجبيها من الجنسين، وبعدها شكّلوا حلقةً حول سريرها وراحوا ينشدون معها أغنيات شعبية مكسيكية بعد منتصف الليل بوقتٍ طويل.

هذه الواقعة تغلّف بقدر ما تتوّج المسيرة الاستثنائية لهذه المرأة. إنها تُظهِر، في الواقع، كثيراً من الصفات التي ميّزتْ كاهلو كإنسانة وكرسّامة:

1- رُقمتْ صفحات التمهيد بالأرقام اللاتينية؛ تبدأ برقم ix وتنتهي بـ xiii – م.

2- جورجي مالينكوف (1901 – 1988): سياسي سوفيتي، تزعم الاتحاد السوفيتي، بين سنتيْ 1953 و1955، بعد رحيل ستالين في الخامس من آذار/ مارس 1953 – م.

3- الورق المعجّن papier-mâché: مادة صلبة مصنوعة من عجينة الورق ممزوجة بالغراء وغيره من المواد الدبقة – م.

كياستها البالغة وفرحها *alegría* الشديد بوجه المعاناة الجسدية، إصرارها على الإدهاش والخصوصية، حبها الفريد للمَشهد اللافت باعتباره قناعاً كي تحافظ على خصوصيتها وكرامتها الشخصية. وفي المقام الأول، افتتاح معرضها الشخصي يجعل الموضوع الرئيس لفريدا كاهلو مسرحيةً - هي نفسها. أنتجتْ خلال مسيرتها الفنية الموجزة نحو مئتي لوحة فنية، معظمها كانت بورتريهات-ذاتية أو صوراً ذاتية self-portraits.

بدأتْ بمادة مثيرة: جميلة تقريباً، كانت لديها عيوبٌ طفيفة زادتها سحراً. كان حاجباها يشكّلان خطّاً متواصلاً عبر جبينها وكان فمها الحسّي مطوَّقاً بظلّ شارب. عيناها داكنتان ولوزيّتا الشكل مع ميلان نحو الأعلى عند الحافتين الخارجيتين. الأشخاص الذين عرفوها حق المعرفة يقولون على الدوام إن ذكاء فريدا وحس الفكاهة لديها يلمعان في تلك العينين؛ ويقولون أيضاً إن عينيها تكشفان مزاجها: عينان مفترستان، فاتنتان، أو شكّاكتان ومُهلِكتان. ثَمَّة شيء ما في الصراحة الثاقبة لنظرتها المُحدّقة ما يجعل زائريها يشعرون أنهم بلا أقنعة، كما لو أنّهم أمام نظرات حيوان الأسلوت[1].

حين تضحك فهي تضحك ضحكاتٍ عالية، ضحكة عميقة، مُعدية تنفجر تعبيراً عن بهجتها أو انطلاقاً من اعترافها المحتوم بعبثية الألم. كان صوتها *bronca*، أجش نوعاً ما. تتدحرج منها الكلمات بعمق، برشاقة، بتوكيد، تتخلّلها الإيماءات السريعة، والرشيقة، تلك الضحكة منتفخة البطن، والصراخ المعبر عن الانفعال الذي يصدر أحياناً. بالإنكليزية التي كانت تتكلّم وتكتب بها بطلاقة، كانت فريدا تميل إلى اللغة الدارجة. حين نقرأ رسائلها اليوم، يندهش المرء بما أسمته إحدى الصديقات «فظاظات» لغتها العامية؛ يبدو كما لو أنها تعلّمَتِ الإنكليزية من دامون رونيون[2]. بالإسبانية، كانت تحب أن تستخدم لغةً فاحشةً - كلمات من مثل «*pendejo*» (التي تعني، إذا ما ترجمناها بأدب، شخص أبله)، و«*hijo de su chingada madre*» (ابن الزانية). في كلتا اللغتين، كانت لديها

1- حيوان الأسلوت ocelot: كلمة فرنسية، تعني: حيوان أمريكي يشبه النمر - م.

2- دامون رونيون Damon Runyon (1880 - 1946): صحافي وكاتب قصة قصيرة أمريكي - م.

القدرة على التأثير في جمهور مستمعيها، وهو تأثير يزداد شدةً بفعل الحقيقة القائلة إن هذه المفردة المنحطّة صدرتْ من مخلوقةٍ ذات مظهر أنثوي، مخلوقةٍ تحمل رأسها عالياً على عنقها الطويل نبيلةً كالملكة.

كانت تلبس على الدوام ثياباً ذات ألوان متوهّجة، وتفضل كثيراً الأزياء المكسيكية المحلّية الطويلة حدّ ملامسة الأرض على الأزياء المبتدَعة. أينما يمَّمتْ وجهَها كانت تخلّف إحساساً ما. أحد مواطني نيويورك يتذكّر أن الأطفال تعوّدوا أن يلاحقوها في الطرقات. «أين السيرك؟»[1] كانوا يسألونها؛ إلّا أنّ فريدا كاهلو لم تكنْ تعيرهم أدنى اهتمام.

في العام 1929 أصبحتْ زوجة دييغو ريڤيرا الثالثة. يا له من ثنائي هذا الذي كوّناه! كاهلو، شابة صغيرة الحجم وعنيفة، تبدو كأنها طالعةٌ من إحدى روايات غابرييل غارسيا ماركيز، إذا جاز التعبير؛ ريڤيرا، ضخم البدن ومتهوّر، أقبل توّاً من إحدى روايات رابلييه[2]. كانا يعرفان الجميع، على ما يبدو. كان تروتسكي[3] صديقهما (في الأقل على مدى ردحٍ من الزمن)، وهكذا كان هنري فورد[4] ونيلسن روكفيلر[5]، دولوريس ديل ريو[6]، وپوليت غودار[7].

1- «أين السيرك؟»: جوليان ليڤي Julian Levy، «*سيرة صالة عرض فنية*» (نيويورك: بوتنام، 1977: 16 (هامش الكاتبة) (ملاحظة: سنشير لاحقاً لهامش الكاتبة بـ: - ك، المترجم).

2- فرانسوا رابلييه: ولد بين سنتيْ 1483 و1494 وتوفي في 1553: كاتب وعالم فيزياء فرنسي، داعية إنساني عاش في عصر النهضة – م.

3- ليون تروتسكي (1879 – 1940): ثوري ومنظّر روسي، وسياسي سوفيتي. من الناحية الأيديولوجية كان ماركسياً لينينياً، لكنه أنشأ اتجاهاً خاصاً به: التروتسكية. كان مناهضاً للمدرسة الستالينية، ولم يُرَدَّ إليه الاعتبار حتى في ظل عهد نيكيتا خروشوف – م.

4- هنري فورد (1863 – 1947): زعيم الصناعة الأمريكية، قطب تجاري أمريكي، ومؤسس شركة فورد لصناعة السيارات وراعي خط التجميع في الإنتاج الواسع – م.

5- نيلسن روكفيلر (1908 – 1979): رجل أعمال وسياسي أمريكي. خدم بصفة النائب الحادي والأربعين لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية بين عامي 1974 و1977، قبلها كان الحاكم التاسع والأربعين لولاية نيويورك بين عامي 1959 و1973– م.

6- دولوريس ديل ريو (1904 – 1983): ممثلة مكسيكية، وهي أول نجمة كبيرة من أمريكا اللاتينية في هوليوود. ولها كثير من الأعمال السينمائية الأمريكية خلال عقدي العشرينيات والثلاثينيات. تُعد واحدة من أهم الممثلين والممثلات خلال العصر الذهبي للسينما المكسيكية في عقدي الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين – م.

7- پوليت غودار (1910 – 1990): ممثلة وعارضة أزياء أطفال وممثلة مسرحية أمريكية في عديد الأعمال الدرامية في برودواي، حيث كانت تلعب دور فتاة زيغفريد، أصبحتْ نجمةً كبيرةً

كان منزل آل ريڤيرا في «مكسيكو سيتي» بمنزلة قبلة المثقفين والمفكرين العالميين، بدءاً من پابلو نيرودا وانتهاءً بأندريه بريتون وسيرغي إيزينشتاين. كان مارسيل دوتشامپ[1] مُضِيف فريدا في باريس، وكان إيسامو نوغوتشي[2] عشيقها، وميرو[3]، وكاندينسكي[4] وتانغيوي[5] من معجبيها. في نيويورك قابلتْ ستيغليتز[6] وجيورجيا أوكيفي[7]، وفي سان فرانسيسكو أخذ إدوارد ويستون[8] وإيموجين كننغهام[9] صوراً فوتوغرافية لها.

بفضل هوس ريڤيرا بالشعبية والشهرة، أمسى زواج ريڤيرا جزءاً من

في (شركة بارامونت للأفلام السينمائية) في عقد الأربعينيات. لعبت دوراً رئيساً في فيلميْ «الأزمنة الحديثة»، و«الدكتاتور»، مع تشارلي تشابلن. من بين أزواجها: تشارلي تشابلن، بيرغيس ميرديث، أريش ماريا ريمارك، صاحب رواية «ليلة لشبونة» – م.

1- مارسيل دوشامب (1887 – 1968): رسام، نحات، لاعب شطرنج، وكاتب أمريكي – فرنسي ارتبط اسمه بالتكعيبية، الفَنّ المفاهيمي، والدادائية، مع أنه كان محترساً من استخدام مصطلح «الدادائية»، ولم تكنْ له صلة مباشرة بمجموعة الدادائيين. يُعدّ دوشامب جنباً إلى جنب مع بيكاسو وهنري ماتيس، أحد الفنانين الثلاثة الذين ساعدوا في بلورة التطورات الثورية التي طرأتْ على الفنون التشكيلية في العقود الأولى من القرن العشرين، ومسؤولاً عن تطورات مهمة في الرسم والنحت – م.

2- إيسامو نوغوتشي (1904 – 1988): فنان ومهندس مناظر طبيعية ياباني – أمريكي، استمرت مسيرته الفنية على مدى ستة عقود بدءاً من عشرينيات القرن العشرين. هندسة المناظر: تعني فَنّ تعديل أو تحسين المناظر الطبيعية والشوارع والمباني، إلخ – م.

3- خوان ميرو (1893 – 1983): رسّام ونحات وفنان سيراميك إسباني، ولد في برشلونة، ويوجد متحف كُرّسَ لأعماله الفنية، افتتح في العام 1975 في مسقط رأسه: برشلونة، وله متحف آخر في مدينة بالما دي ميوركا، افتتح في العام 1981 – م.

4- فاسيلي كاندينسكي (1866 – 1944): رسّام ومنظّر في مجال الفنون، روسي الجنسية – م.

5- إيف تانغوي (1900 – 1955): رسّام سريالي فرنسي – م.

6- ألفريد ستيغلتز (1864 – 1946): مصور فوتوغرافي ومشجع للفن للحديث، أمريكي الجنسية؛ ساعد خلال مسيرته الفنية التي استمرت خمسة عقود على أن يجعل التصوير الفوتوغرافي شكلاً فنياً مقبولاً – م.

7- جيورجيا أوكيفي (1887 – 1986): فنانة تشكيلية أمريكية. اشتهرتْ برسومها المكبرة للأزهار، وناطحات سحاب نيويورك، والمناظر الطبيعية المكسيكية. تُعدُّ أوكيفي أم الحداثة الأمريكية – م.

8- إدوارد ويستون (1886 – 1958): مصور فوتوغرافي أمريكي. يُعدُّ أحد المصورين الفوتوغرافيين الأمريكيين البارزين والمبتكرين – م.

9- إيموجين كننغهام (1883 – 1976): مصورة فوتوغرافية أمريكية، اشتهرتْ بصورها الفوتوغرافية للنباتات وللعراة من الرجال والنساء والمناظر الصناعية – م.

اهتمام عامة الناس؛ كل مغامرة من مغامرات الثنائي، حبهما، معاركهما، وانفصالاتهما، وصفتها الصحافة التواقة لتصيّد الأخبار بتفصيل نابضٍ بالحيوية. كان الناس يسمون كلَّ واحد منهما باسمه الأول. كان الجميع يعرفون مَن هي فريدا ومَن هو دييغو: دييغو أعظم فنان في العالم؛ فريدا الكاهنة المتمرّدة غالباً في كنيسته. مفعمة بالحيوية، ذكية، مثيرة، كانت تجتذب الرجال (واتخذتْ عدداً كبيراً منهم عشّاقاً لها). فيما يتصل بالنساء، يوجد دليل على كونها ذات علاقات مثليّة قصيرة الأجل أيضاً. يبدو أن ريڤيرا لم يكنْ ليكترث بعلاقاتها الأخيرة، إلا إنه كان يعترض على العلاقات السابقة. «لا أريد أن أتقاسم فرشاة الأسنان خاصّتي مع أي شخصٍ آخر»[1]، قال، وهدَّد بأن يطلق النار من مسدَّسه على أحد المتطفّلين.

عند التحدّث إلى أولئك الأشخاص الذين عرفوها، يُصاب المرء بالذهول دوماً جَرَّاء الحبّ الذي يكنّه الناس لفريدا كاهلو. إنهم يعترفون قائلين إنها كانت ساخرةً، نعم، ومتهورةً. إلا أنّ الدموع تتجمّع عادةً في عيونهم حين يتذكرونها. إن ذكرياتهم النابضة بالحيوية تجعل حياتها تبدو أشبه بقصةٍ قصيرة من تأليف أف. سكوت فيتزجرالد[2] – قصةٌ مليئةٌ بالمرح والفتنة إلى أن تنتهي بالمأساة. إن الحقيقة أقسى. في السابع عشر من أيلول/ سبتمبر 1925، حين كانت في ربيعها الثامن عشر، اصطدمتْ بقوة الحافلة التي كانت تأخذها إلى منزلها بترام في مكسيكو سيتي. اخترقها حرفياً قضيبٌ معدني وضغط عليها بقوّة خلال تحطم الحافلة؛ كُسِرَ عمودها الفقريّ، سُحِقَ حوضُها، وكُسِرَتْ إحدى قدميها. منذ ذلك اليوم حتى وفاتها، بعد مضي تسعة وعشرين عاماً، عاشتْ مع الألم ومع التهديد المستمر للمرض. «لديّ سجل العمليات الجراحية»[3]، قالت. كانت تعيش أيضاً مع توقٍ لطفلٍ

1- «لا أريد أن أتقاسم فرشاة الأسنان خاصتي مع أي شخصٍ آخر»: كارمن فيليب، حوار شخصي: بايرزفيللي، بنسلفانيا، تشرين الثاني/ نوفمبر 1979 – ك.

2- أف. سكوت فيتزجرالد (1896 – 1940): كاتب أمريكي ذائع الصيت، يُعد واحداً من أعظم الكتاب الأمريكيين في القرن العشرين. من رواياته «غاتسبي العظيم»، و«رقيق هو الليل». كما ألّف أربع مجاميع قصصية. تحولتْ «غاتسبي العظيم» إلى فيلم سينمائي مثّله ليوناردو دي كابريو – م.

3- «لدي سجل العمليات الجراحية»: رفائيل لوزانو، رسالة إخبارية من مكسيكو سيتي بعثها الأخير إلى مجلة «تايم»، 9 تشرين الثاني/ نوفمبر 1950 – ك.

لم يتسنَّ لها أبداً الحصول عليه - كان حوضها المهشَّم قد سببَّ لها لاحقاً عدداً من الإجهاضات وثلاثة إجهاضات علاجية في الأقل - ومع الكَرْب الناجم عن الخيانة المتكرِّرة والهجران الذي يحصل غالباً من جانب الرجل الذي عشقته. كانت فريدا تتباهى بسعادتها *alegría* بالطريقة التي يعرض فيها الطاووس ريشات ذيله، إلّا أنّها كانت تموِّه سعادتها هذه بالحزن العميق والاستغراق في الحياة العقلية أو الروحية، وحتى بالقلق الذاتي غير السويّ.

«إني أرسم حقيقتي»[1]، قالت. «إن الشيء الوحيد الذي أعرفه هو أنني أرسم لأنني أريد أن أفعل ذلك، وأنا أرسم دوماً كلَّ ما يخطر ببالي من دون أي اعتبار». إن ما مرَّ في ذهن فريدا كاهلو وما توغَّل إلى فنِّها هو بعضٌ من أكثر التخيُّلات أصالةً وإثارةً في القرن العشرين. رسمتْ نفسها وهي تنزف، تبكي، تتصدّع، حوّلتْ وجعَها فنّاً ذا صراحة استثنائية خفَّفتْها بحسّ الفكاهة والفنتازيا. كانت مميزةً وذاتيةً دوماً، عميقة الغور بدلاً من أن تكون واسعة المدى، سيرة فريدا الذاتية في مجال الرسم تتمتع بكثافة وقوة خاصة - قوة يمكنها أن تشدّ الناظر وتقبض عليه بشدّةٍ غير مريحة.

معظم رسومها صغيرة الحجم - بقياس 12x15 بوصة - وهو شيء ليس بالغريب؛ قياساتها تناسب حميمية موضوعها. بفراشٍ صغيرةٍ جداً من وبر السمّور، كانت تحتفظ بها نظيفةً بشكل خالٍ من العيوب، تضع بعناية ضرباتها اللونية الرقيقة، تجلب الصورة إلى بؤرة دقيقة، وتجعل الفنتازيا مقنعةً عبر بلاغة الواقعية.

سرَّتِ النتائج السرياليين، الذين رحبوا بها في مجموعتهم في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين. كما راقتْ رسومها قلةً من جامعي اللوحات الفنية الفطنين - إدوارد جِي. روبنسون، إدغار كاوفمان الابن، إيه. كونغر غوديير، جاك غيلمان - لكن، في الأعم الأغلب، فترتْ همتهم بغموضٍ غير مُستحَقّ، حتى عهدٍ قريب.

في خريف العام 1977، استبدلَتِ الحكومة المكسيكية أكبر صالات العرض الفنية وأرفعها منزلةً في «قصر الفنون الجميلة» بمعرضٍ استعاديٍّ لأعمال فريدا كاهلو. كان ذلك ضرباً غريباً من التقدير والثناء، إذ بدا كأن الحكومة تحتفي بالشخصية الغريبة للفنانة التشكيلية وبقصتها بدلاً من أن تشرّف فنها أكثر. كانت الغرف الفخمة، عالية السقوف قد احتلتها صور

---

1 - «إني أرسم حقيقتي»: بيرترام دي. وولفي Bertram D. Wolfe، «صعود ريفيرا آخر»: 64 - ك.

فوتوغرافية مكبرة ضخمة الحجم لأحداث ومجريات من حياة فريدا كاهلو، الأمر الذي جعل الرسوم الشبيهة بالجواهر تبدو كنقاط ترقيم.

الفَنّ-الأسطورة «the art–the legend» - الذي صنعتُه فريدا نفسها - انتصر في نهاية المطاف، على كل حال. لأن رسومها متناهية الصغر بالمقارنة مع الصور الفوتوغرافية وبفضاء المعرض، كان يتعيّن على الناظر أن يقف على مبعدة أقدام قليلة من كل رسم من رسومها كي يركّز عليها بأيّة حال. وعند هذا القرب كان سحرها الغريب يفرض سطوته الخاصة. مأخوذةً من لحظاتٍ منفصلة، ومؤثرة في حياتها، كلُ رسمٍ من رسومها كان أشبه بصرخةٍ مكتومة؛ كتلةٌ صلبةٌ كثيفةٌ جداً من العاطفة بحيث يشعر المرء أنها من الجائز أن تنفجر. كانت الرسوم قد جعلَتِ الألواح الفوتوغرافية المثبتة على بناء معماري في منتصف الصالة تبدو غير مستقرة وتدريجيّةً مثل بيتٍ من ورق.

في الثاني من تشرين الثاني/ نوفمبر 1978، كي يحتفي بـ «يوم الموتى»، وهو واحد من أكثر العطل بهجةً في المكسيك، فتح غاليري «Galeria de la Raza» في «حي الرسالة Mission district»، سان فرانسيسكو، معرضه الفني الذي حمل عنوان: «إجلال لفريدا كاهلو». كان معرضاً يضم الأعمال التي أنجزها نحو خمسين فناناً تشكيلياً وفنانة تشكيلية (غالبيتهم من المكسيكيين- الأمريكيين) في وسائل الإعلام المختلفة، هؤلاء الفنانين كانوا مدعوّين لإرسال مساهماتهم تحت عنوان «في روح رمزية فريدا كاهلو». على الجدار الخلفي لصالة العرض «الغاليري» كان هنالك *ofrenda*، وهو مذبح للميت، مُغطى بالشموع، بجماجم الحلوى[1]، وصلبان من القش، «خبز الموتى» اتخذ شكل عظام الإنسان، ونعش يحتوي طيوراً مصنوعة من السكر، وسريرٌ شديد الصغر وُضع فوقه رسم صغير جداً لفريدا. وملأَتِ الجدران المتبقية والصالة نفسها أعمال الفنانين، عدد كثير منهم وضعوا بورترياهاتهم جنباً إلى جنب مع

1- جماجم الحلوى: مفردها «جمجمة الحلوى» candy skull أو A Cavalera (بالإسبانية): هي تمثّل لجمجمة الإنسان. يُستخدم هذا المصطلح عادةً للجماجم الصالحة للأكل، أو الجماجم الزخرفية (المصنوعة باليد عادةً) من السُكّر أو الفخار المستخدمة في الاحتفال المكسيكي الموسوم بـ «يوم الموتى» Dia de Muertos (بالإسبانية) وعطلة الكاثوليك الرومان المعنونة «عيد الأرواح كلها» all soul's day، بالإنكليزية. الـ «Cavalera» المشهورة على نطاق واسع هي المصنوعة من قصب السكر ومزخرفة بأشياء من مثل رقاقات معدنية ملونة، غطاء جليدي icing، خرز وريش - م.

بورتريهات فريدا، كما لو أنهم يتطابقون معها. صُوِّرتْ فريدا باعتبارها بطلةً سياسيةً ومحاربةً ثورية، بوصفها أنثى معذَّبة، زوجةً أُسيئتْ معاملتُها، امرأةً بلا أطفال، وبوصفها «أوفيليا مكسيكية». كثيرون رأوها كإنسانة أصابها الموت لكنها تحدّته بجرأةٍ لا نظير لها. فسّرتْ إحدى الفنانات تبجيلها لها بالقول: «جسّدتْ فريدا[1] كلَّ مفهوم الثقافة بالنسبة للنساء المكسيكيات-الأمريكيات. لقد ألهمتنا. أعمالها لا يوجد فيها الإشفاق على الذات، إنها تمتلك القوة».

مُذّاك، ازدادتْ أعداد جماهير فريدا كاهلو: معرض استعاديّ لأعمالها الفنية جاب ستة متاحف أمريكية في عامَيْ 1978 و1979، وفي العام 1982 نظَّمتْ «وايتجابل آرت غاليري» بلندن معرضاً بعنوان «فريدا كاهلو وتينا مودوتي»[2]، سافر المعرض إلى ألمانيا وإلى نيويورك. في منظور النساء، بخاصة، الطبيعة الشخصية والأنثوية لخيال كاهلو، واستقلالها الفني، أمسَتْ كلّها شيئاً مهمّاً. في فنها، لم تكنْ تتنافس مع ريڤيرا ولم تذعنْ له، وهم ليسوا قليلين أولئك النقّاد الماكرون الذين يشعرون أنها الرسامة الأفضل. في واقع الأمر، دييغو نفسه سُمِعَ في مرّاتٍ كثيرة وهو يقول الشيء عينَه، وهو يشير متباهياً إلى رسالة بيكاسو التي قال فيها: «لا ديرين[3] ولا أنا، ولا حتى أنتَ نستطيع أن نرسم رأساً من مثل تلك الرؤوس التي ترسمها فريدا»[4].

ستكون فريدا مبجَّلةً بفعل الذكريات متعدّدة الجوانب التي خلّفتها وراءها. كانت، في الواقع، إحدى صانعات شخصيّتها الأسطورية، ولأنها

1- «جسّدتْ فريدا...»: ذُكر هذا الاقتباس في مقالة إيرا كامين، «ذكريات عن فريدا كاهلو»، «*سان فرانسيسكو إكسامنر آند كرونكل*»، 6 أيار/ مايو، 1979: 44 – 50 – ك.

2- تينا مودوتي (1896 – 1942): مصورة فوتوغرافية، موديل رسامين، ممثلة إيطالية، وهي كذلك ناشطة ثورية سياسية من أجل «الكومترن Comintern»، وهي منظمة شيوعية عالمية دافعتْ عن الشيوعية العالمية (1919 – 1943). غادرتْ تينا إيطاليا في العام 1913 متجهةً إلى الولايات المتحدة حيث عملتْ موديلاً للرسامين، ومن ثم أصبحتْ مصورة فوتوغرافية. في العام 1922 ذهبتْ إلى المكسيك وهناك أصبحتْ شيوعية فعالة – م.

3- أندريه ديرين (1880 – 1954): فنان، رسام، نحات فرنسي، المؤسس المساعد لمدرسة الفوفية مع هنري ماتيس. الفوفية Fauvism: مذهب في الرسم متحرر من قيود التقليد – م.

4- «لا ديرين ولا أنا...»: راكيول تيبول Raquel Tibol، *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios y Aproximaciones*: 96. جميع الترجمات من الإسبانية، الواردة في الرسائل، اليوميات، الكتب، المقالات، قامتْ بها المؤلفة – ك.

كانت في منتهى التعقيد وواعيةً بذاتها بنحوٍ يصعب تحليلُه، فإنّ أسطورتَها مليئةٌ بالأشياء الخارجة عن الموضوع، بالأشياء الغامضة، والتناقضات. ولهذا السبب، يتردّد المرء حين ينوي الكشف عن جوانب تتعلق بواقعها فربما تقتطع هذه المحاولة جزءاً من الصورة التي صنعتها لنفسها. مع ذلك، الواقع لا يمحو الأسطورة. بعد التمحيص، تبقى قصة فريدا كاهلو بكل معنى الكلمة استثنائيةً حالها حال أسطورتها.

الجزء الأول



الفصل الأول

المنزل الأزرق في «شارع لونديرس»

تبدأ قصة فريدا كاهلو وتنتهي في المكان نفسه. من الخارج يبدو المنزل الواقع في تقاطع شارعيْ لونديرس وأليندي شديد الشبه بالمنازل الأخرى في كويواكان Coyoacán، وهو قطاع سكني قديم يقع في الحافة الجنوبية الغربية من مكسيكو سيتي. بناءٌ من الجص من طابق واحد ذو جدران زرق مشعة تُضفي عليه النوافذ الطويلة ذات الألواح الزجاجية بالمصاريع الخضر والظلال المتململة للأشجار حيويةً بالغةً، يحمل المنزل اسم «متحف فريدا كاهلو» عند المدخل. في الداخل يبدو واحداً من الأمكنة الأكثر روعةً في المكسيك - منزل امرأةٍ مع كل رسومها ومتعلّقاتها، وقد حوّلوه إلى متحف.

يحرس المدخل تمثالان ضخمانِ من الورق المعجّن ليهوذا الإسخريوطي بارتفاع عشرين قدم تقريباً، يُومِئان كلٌّ منهما للآخَر كما لو أنهما منهمكان في حوار[1]. حين يجتازهما المرء، يدخل المرء إلى حديقةٍ ذات نباتات استوائية، نافورات، وهرم صغير تزخرفه أوثان تنتمي للعصر ما قبل الكولمبي[2].

1- كان من المقرر أن يُفجَّرا في Sábado de Gloria - السبت الذي يسبق عيد الفصح - مثل هذين التمثالين يمثلان خيانة يهوذا الإسخريوطي ليسوع المسيح. كما أنه قُصد من وراء نصبهما كي يدلا على خيانة الشعب على أيدي الظالمين الفعالين، وقد اتخذوا أشكالاً كثيرةً جداً: بعضهم يمثلون رجال البوليس، الجنود، السياسيين، وأصحاب الأراضي - «كل شخص كسب كراهية الشعب» (بيترام دي. وولفي ودييغو ريفيرا، *«بورتريه للمكسيك»*: 51) - ك. (ملاحظة: هذا الهامش وضعته المؤلفة أسفل الصفحة 3 من النص الإنكليزي الأصل وليس في نهاية الكتاب حاله حال معظم الهوامش الكثيرة الأخرى - م).

2- العصر ما قبل الكولمبي: pre - Columbian: يُستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى ثقافات الأمريكيَّتين قبل التأثير الأوروبي المهم. هذا العصر يعني حرفياً الزمن الذي سبق رحلات كريستوفر كولومبس البحرية في العام 1492، عملياً يدل المصطلح على جميع الحقب التاريخية الخاصة بالثقافات الأمريكية الفطرية إلى أن أُبيدتْ تلك الثقافات، وتقلّصتْ، أو تم تغييرها بشكل واسع على أيدي الأوروبيين، حتى إذا حصل ذلك بعد نزول كولومبوس إلى اليابسة بعقود أو قرون - م.

داخل المنزل استثنائي لأن المرء يشعر بأن حضور شاغليه السابقين قد أسبغ الحيوية على كل الأشياء والرسوم المعروضة. هو ذا لوح مزج الألوان «باليت» وفَراشي فريدا كاهلو، متروكةٌ على منضدة العمل خاصتها كما لو أنها قد نحَّتْها جانباً للتّو. هناك، على مقربة من سريرها، قبعةُ دييغو ريڤيرا الـ «ستتسون»[1]، بَذْلاتُه السّروالّية، وحذاؤه الضخم، حذاء المشتغل بالتعدين. في الزاوية الكبيرة لغرفة النوم ذات النوافذ المطلّة على شارعيْ لوندريس وأليندي توجد خزانة صغيرة تضم زيّ[2] فريدا زاهي الألوان من منطقة تيهوانتيپيك Tehuantepec. فوق الخزانة الصغيرة، ثَمَّة كلمات مرسومة بالدهان على الحائط: «*Aquí nació Frida Kahlo el día 7 del Julio de 1910*» (هنا وُلدتْ فريدا كاهلو في يوم السابع من حزيران، 1910). كانت الكلمات قد كُتبتْ بعد وفاة الفنانة التشكيلية بأربعة أعوام، حين أصبح منزلها متحفاً عاماً. توجد كتابة أخرى تزين جدار الفناء المطلي بالأزرق والأحمر المشعين «*Frida y Diego vivien en estra casa 1929 – 1954*» (فريدا وريڤيرا أقاما في هذا المنزل بين سنتيْ 1929 و1954) آه! يفكر الزائر. ما أجمل هذين الحدّين! توجد هنا ثلاث حقائق رئيسة تتعلق بحياة فريدا كاهلو – ولادتها، زواجها، ووفاتها.

إن المشكلة الوحيدة هي أن كلتا الكتابتين ليستا صحيحتين تماماً. في الواقع، كما تكشف شهادة ولادتها[3]، ولدتْ فريدا في السادس من تموز/ يوليو، في العام 1907. ربما الادعاء هو حقيقة أكبر مما تسمح به الحقيقة الدقيقة، لم تختَرْ هي تاريخ ولادتها الحقيقي، بل اختارَتِ العام 1910، وهو عام اندلاع «الثورة المكسيكية». بما أنها كانَتِ ابنة عقدٍ ثوريّ، حين كانت شوارع مكسيكو سيتي تعج بالفوضى وسفك الدماء، قرَّرتْ أن كليهما: هي والمكسيك الحديثة قد وُلدتا معاً.

تحثُّ الكتابة الأخرى في «متحف فريدا كاهلو» المرء على أن يتبنى وجهة نظر مثالية، عاطفية فيما يتصل بزواج ريڤيرا – كاهلو ومنزلهما.

1– قبعة الستتسون Stetson hat: ماركة قبعات تنتجها شركة ستتسون التي أسسها جون بي. ستتسون في العام 1865 حين توجه غرباً، وأصبحَتِ القبعة الأصلية للغرب – م.

2– زي: كوستم costume: ثوب نسوي مؤلف من سترة وتنورة – م.

3– كما تكشف شهادة ولادتها: ولادة فريدا مدوَّنة في سجل الولادات في «دار البلدية» بكويواكان – ك.

وثانيةً، الواقع مختلف. قبل العام 1934، حين عادا إلى المكسيك بعد إقامة استمرتْ أربع سنوات في الولايات المتحدة، أقامتْ فريدا وريفيرا مدةً وجيزةً فقط في منزل كويواكان. بين سنتيْ 1934 و1939 سكنا في منزلين شُيّدا لهما في الحي السكني المُسمّى «سان أنجيل». وعقب ذلك كانت هنالك حقبٌ زمنية طويلة لم يسكنْ فيها دييغو مع فريدا، إذ كان يفضل الاستقلال في استوديو سان أنجيل، ناهيك عن السنة التي انفصل فيها آل ريفيرا[1]، فسخا عقد الزواج، وتزوّجا من جديد.

الكتابات، إذاً، هي زخارف على الحقيقة. على غرار المتحف نفسه، الكتابات هي جزءٌ من أسطورة فريدا.

كان المنزل الواقع في كويواكان Coyoacán قد شُيّد قبل ولادة فريدا بثلاثة أعوام؛ بناه أبوها في العام 1904 على قطعة أرض صغيرة حصل عليها حين تم تقسيم عزبة «El Carmen» وبيعها. غير أنّ الجدران الثقيلة التي يقدّمها المنزل للشارع، وبناءَه المكوَّن من طابق واحد، وسقفَه المسطح، وخارطته الشبيهة بالحرف U – حيث كل حجرة تؤدي إلى الحجرة التي تليها وإلى الفناء الوسطي بدلاً من أن تكون مرتبطة بوساطة أروقة – تجعله يبدو كأنه يعود إلى الأزمنة الاستعمارية. إنه يقوم على بعد «بلوكات» قليلة عن الساحة العامة المركزية للمدينة وكنيسة الأبرشية العائدة للقديس جون المعمّد، حيث كانت لأمّ فريدا مصطبة خاصة هناك تشغلها هي وبناتها في أيام الآحاد. من منزلها تستطيع فريدا أن تمشي سالكةً طريقاً ضيقاً، مرصوفاً بالأحجار اللوحية أو طرقاتٍ غير ممهّدة تؤدي إلى Viveros de Coyoacán، وهو متنزَّهٌ غابيّ يشرِّفه نهرٌ هزيل يتلوّى بين الأشجار.

حين شيّد غويليرمو كاهلو منزل الـ «كويواكان»، كان مصوراً فوتوغرافياً ناجحاً فوّضته[2] الحكومة المكسيكية تواً كي يقوم بتسجيل الإرث المعماري للبلد. كان إنجازاً لافتاً بالنسبة لرجلٍ وصل إلى المكسيك من دون دلائل

1– آل ريفيرا the Riveras: نعني بها دييغو ريفيرا وفريدا كاهلو. وكلما ترد كلمة «آل» في ترجمتنا هذه من الآن فصاعداً نقصد بها الرجل، أي رجل، وزوجته – م.

2– فوّضته commissioned: عهدتْ إليه بمسؤولية ما؛ بالدارجة العراقية: «كلّفته» أو «خوّلته» – م.

نجاح كبيرة، قبل ثلاثة عشر عاماً خلتْ لا غير. كان والداه، ياكوب هينريش كاهلو وهنرييته كاوفمان كاهلو، يهوديين هنغاريين من «آراد»، وهي الآن جزءٌ من رومانيا، هاجرا إلى ألمانيا واستقرا في «بادنبادن»، حيث وُلد فيلهلم في العام 1872. كان ياكوب كاهلو صانع مجوهرات تعامل كذلك بالتجهيزات الفوتوغرافية؛ حين أصبح ثرياً بما يكفي أرسل ابنه للدراسة في جامعة نورمبرغ.

في العام 1890 تقريباً انتهَتِ المسيرة الواعدة لـ «فيلهلم كاهلو»، الطالب المتفوق، قبل أن تبدأ: أُصيب الشاب بجروح في الدماغ في أعقاب حادثة سقوط[1]، وبدأ يعاني من نوبات الصرع. في الوقت نفسه تقريباً، توفّيتْ أمّه، وتزوج أبوه ثانيةً، وهذه المرأة لم يحبها فيلهلم. في العام 1891، أعطى الأب ابنه البالغ تسعة عشر عاماً مبلغاً كافياً من المال كي يسدّد تكلفة مروره إلى المكسيك؛ استبدل فيلهلم اسمه بـ «غويليرمو» ولم يرجعْ قط إلى البلد الذي وُلد فيه.

وصل إلى مكسيكو سيتي من دون مال تقريباً ومعه قليلٌ من الممتلكات. من خلال ارتباطاته بالمهاجرين الألمان، عثر على عمل[2] بصفة أمين صندوق في Christaleira Loeb، وهو مخزن للأواني الزجاجية. فيما بعد، أصبح بائعاً في مخزن كتب. وفي الختام عمل في مخزن مجوهرات يُدعى «اللؤلؤة» «La Perla»، كان يملكه زملاؤه المزارعون الذين سافر معهم من ألمانيا إلى المكسيك.

في العام 1894 تزوج من امرأة مكسيكية، قضتْ بعد أربعة أعوام في

1- أُصيب الشاب بجروح في الدماغ: هذه المعلومة مأخوذة من تقارير فريدا كاهلو الطبية من ولادتها حتى العام 1946، التي جمعتها الدكتورة هينريته بيغون Heniriette Begun، طبيبة فريدا المتخصصة بالأمراض النسائية، التي هاجرتْ إلى المكسيك قادمةً من برلين في العام 1942. نُشر التقرير الطبي في كتاب راكيول تيبول Raquel Tibol المعنون «*فريدا*»، ترجمة ألمانية لكتاب تيبول «*Crónica*». أضافتْ تيبول هذا التقرير الطبي في الطبعة الألمانية، المنشورة في العام 1980؛ انظرْ الصفحات 138 – 143، من الآن فصاعداً سنُشير إليه بـ: بيغون، تقرير طبي – ك.

2- عثر على عمل: أليخاندرو غوميث آرياس Alejandro Gómez Arias، حوارات شخصية، مكسيكو سيتي، تموز/ يوليو 1977 – كانون الثاني/ يناير 1982. يقول غوميث أرياس إن غويليرمو كاهلو هاجر إلى المكسيك مع الأخوة دينير Diener وإن كاهلو ساعدهم في العثور على مخزن «اللؤلؤة La Perla» – ك.

أثناء ولادتها ابنتهما الثانية. وتالياً وقع في غرام ماتيلده كالديرون، وهي مستخدَمة زميلة له في «La Perla». كما روتْ فريدا القصة، «في الليلة التي فارقتْ فيها زوجته الحياة[1]، استدعى أبي جدتي إيزابيل التي أقبلتْ مع أمي. كان أبي وأمي يعملان في المتجر نفسه. كان مغرماً بها إلى درجة العبادة وتزوج منها لاحقاً».

ليس من الصعب أن نتخيل لماذا أحب غويليرمو ماتيلده. تُظهر صورها الفوتوغرافية في زمن زواجها أنها كانت امرأةً بارعة الجمال بنحو لافت، ذات عينين داكنتين كبيرتين، شفتاها مكتنزتان، ولها ذقن مُحدَّد الشكل. كانت «أشبه بجرس صغير من أواكساكا Oaxaca»[2]، قالت فريدا ذات مرة، «حين تمضي إلى السوق، تشدُّ خصرها بإحكام وبصورةٍ جميلة، وتحمل سلتها بغنج». وُلدتْ في أواكساكا، العام 1876، كانت ماتيلده كالديرون و غونزاليس[3] هي أكبر الأبناء الاثني عشر لـ «إيزابيل غونثاليث و غونزاليث» التي تربّتْ في دير، وهي ابنة جنرال إسباني، وأنطونيو كالديرون، وهو مصور فوتوغرافي يتحدر من سلالة هندية أقبل من مدينة «موريليا» «Morelia». بحسب فريدا، كانت أمها امرأةً ذكية، مع أنّها أمية؛ ما تفتقده في التعليم كانت تعوّضه بالتقوى.

إنه شيءٌ صعب نوعاً ما أن نتخيل ما الذي جذب الورعة ماتيلده كالديرون إلى غويليرمو كاهلو. كان المهاجر ذو الأعوام الستة والعشرين يهودياً بالولادة، وملحداً بقناعته، ويعاني من نوبات الصرع. من الناحية الثانية، لا بد أن بشرته الفاتحة وخلفيته ذات الثقافة الأوروبية كان لهما سحرٌ في تلكم الأيام، حيث كل شيء أوروبي يُعدُّ أرفع منزلةً من أي شيء مكسيكي. والأكثر من كل شيء، كان ذكياً، دؤوباً، ووسيماً نوعاً ما، على الرغم من أذنيه البارزتين. كان لديه شعرٌ بنّي ثخين، فمٌ جميل حساس، وشاربٌ رفيع

1- «في الليلة التي فارقتْ فيها زوجته الحياة»: تيبول، *Crónica*: 22- ك.

2- «أشبه بجرس صغير من أواكساكا»: المصدر السابق: 20 - ك.

3- ماتيلده كالديرون و غونثاليث Matilde Calderon y González: هنا يرد اسم أسرة أب ماتيلده ومن ثم اسم أسرة أمها، وبينهما الحرف y بالإسبانية الذي يعني حرف الواو. ومن الآن فصاعداً سوف نضع حرف الواو بين اسميْ أسرة الأب وأسرة الأم فيما يخص كل أسماء الأشخاص الواردة في هذا الكتاب - م.

ذو طرفين حادين ملتويين إلى الأعلى بالطريقة التي يجب أن يكونا فيها، وجسم نحيف، رشيق – «كان مشوّقاً جداً وكان يتحرّك بطريقةٍ رشيقة حين يمشي»[1]، قالت فريدا. إذا كانت النظرة في عينيه البنيتين الكبيرتين قويةً جداً بعض الشيء – وقد أضحتْ مُستثارةً أكثر بنحوٍ مُزعج بمرور السنين – كانت نظرته المحدّقة رومانسيةً أيضاً.

ماتيلده، وهي في الرابعة والعشرين أصغر بأعوام كثيرة من سن الزواج المألوف، ربما ستكون حساسةً بنحوٍ استثنائي بسبب علاقة غرامية سابقة انتهتْ بصورة تراجيدية. تتذكر فريدا أنها حين كانت في سن الحادية عشرة، أرتها أمها كتاباً مُغلّفاً بجلد روسي[2]، «حيث كانت تحتفظ برسائل صديقها الأول. في الصفحة الأخيرة يُقال إن كاتب الرسائل، وهو شاب ألماني، انتحر في أثناء حضورها. هذا الرجل ظل يعيش في ذاكرتها». من الطبيعي أن تنجذب هذه الشابة إلى ألماني آخر، وإذا لم تقعْ في غرامه – قالتْ فريدا إنها لم تُغرم به – ففي الأقل كانت تعتقد أن زواجها منه سيكون مناسباً تماماً.

كانت ماتيلده كالديرون دي كاهلو هي التي أقنعتْ زوجها بأن يتخذ من التصوير الفوتوغرافي حرفةً له، وهي مهنة أبيها. قالت فريدا إن جدها أعار أباها آلة تصوير[3]، «وأول شيء فعلاه هو أن ينطلقا في رحلةٍ حول [الجمهورية]. أنتجا مجموعةً من الصور الفوتوغرافية للبناء البلدي والاستعماري ورجعا ليُنشئا ورشتهما الأولى في الجادة Avenida 16 Septiembre».

كانت الصور الفوتوغرافية قد فوّضه بالتقاطها خوزيه إيڤيث ليمانتور، وزير المالية في حكومة الدكتاتور بورفيريو دياث porfirio Díaz وكان يتعيَّن عليه أن يصوّر سلسلةً من مطبوعات مترفة ذات قطع كبير من أجل حفل العام 1910 لمناسبة مرور مئة عام على «الاستقلال المكسيكي». استغرق العمل أربع سنوات كي يكتمل. من العام 1904 حتى العام 1908، مستخدماً آلات تصوير دقيقة، ألمانية الصنع، وأكثر من تسعمئة صحن

1- «كان مشوّقاً جداً»: مصدر سابق: 21 – ك. (سنشير من الآن فصاعداً إلى «مصدر سابق» بـ«م. س» – م)
2- أرتها أمها كتاباً: م. س: 26 – ك.
3- إن جدها أعار أباها آلة تصوير: م. س: 22 – ك.

زجاجي حضّرها بنفسه، سجّل غويليرمو كاهلو، الإرث المعماري للمكسيك، ونال وسام «المصور الفوتوغرافي الرسمي الأول لإرث المكسيك الثقافي»[1].

في الواقع، أحسن ليمانتور الاختيار: كان غويليرمو كاهلو تقنياً يصعب إرضاؤه، ذا مقاربة موضوعية ومستعصية لما يشاهده؛ في صوره الفوتوغرافية، كما في رسوم ابنته، لا توجد مظاهر مخادعة، لا توجد تعتيمات رومانسية. حاول أن يعطي أكبر قدر ممكن من المعلومات المتعلقة بالبناء المعماري التي سجلها فيما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وهو يختار بعناية نقطته الأفضل ومستخدماً الضوء والظل كي يصوّر الشكل بدقة. نُشر إعلان عن عمله بالإنكليزية والإسبانية يقول: «غويليرمو كاهلو المتخصص بالمناظر الطبيعية[2]، البنايات، الديكورات الداخلية، المصانع، إلخ، والذي يأخذ الصور الفوتوغرافية عند الطلب، سواء في [المدينة]، أو في أي موقع آخر من [الجمهورية]». مع أنه غالباً كان يأخذ بورتريهات دقيقة لأعضاء حكومة دياث ولأفراد أسرته، قال إنه لا يريد أن يلتقط صوراً فوتوغرافية للناس لأنه لم يكنْ يرغب بتحسين أشكال الأشخاص الذين خلقهم الله قبيحين[3].

1- «المصور الفوتوغرافي الرسمي الأول»: فيليبي غارسيا بيرانا Felipe Garcia Beraza: «La Obra Historica de Guillermo Kahlo» in «*Homenaje a Guillermo Kahlo (1872- 1941)*»: *Primer Fotografo Oficial del patrimonio Cultural de Mexico*: كتالوغ معرض طبعه El Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C، في آب/ أغسطس 1976، حاشية. بعض الصور الفوتوغرافية أصبحتْ لاحقاً صوراً إيضاحية تزيينية للمجلدات التذكارية الستة لـ«*Las Iglesias de México*» (كنائس المكسيك)، التي أُصدرتْ بين عامَيْ 1924 و1927 بالاشتراك مع الرسام الشهير الدكتور أتل Atl، المؤرخ الفني مانويل توسان، والمهندس خوزيه آر. بينيتْ. «المعهد القومي للأنثروبولوجيا والتاريخ» يملك الآن مجموعة من التصاوير الدغرية daguerreotype لكاهلو. يُقال إن شقيقة فريدا، ماتيلده، قد أخذتْ أطباق أبيها الزجاجية بعد وفاته. مدبرة منزل نظيفة بنحوٍ مُكرِه مثل أمها، قررتْ ماتيلده ذات يوم أن تغسلها، وتحطم عدد كبير منها (دولوريس أولميدو، حوار شخصي، كسوتشيميلكو Xochimilco، قصبة فيدرالية، آذار/ مارس 1977) – ك. كسوتشيميلكو: هي إحدى القصبات الست عشرة في مكسيكو سيتي. التصوير الدغري: هو طريقة قديمة في التصوير الفوتوغرافي على ألواح فضية، تُسمى بالدارجة العراقية: التصوير الشمسي – م.

2- «غويليرمو كاهلو المتخصص بالمناظر الطبيعية»: م. س – ك.

3- قال إنه لا يريد: ماريا لويزا كاهلو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1977 – ك.

سواء أكان غويليرمو كاهلو يعرف حس الفكاهة في هذه المقولة أم لا، هذا أمرٌ يشق علينا أن نقوله، لكن حين يتكلم الأشخاص الذين عاصروا فريدا عنه يستذكرون على الدوام أيضاً أقواله، وعادةً يكون الاقتباس في وقتٍ واحد: صريحاً، ساخراً، ومضحكاً، بطريقةٍ خالية من التعبيرات بنحو مدهش.

هذا لا يعني أن والد فريدا كان رجلاً خالياً من الهموم. على العكس، كان رجلاً قليل الكلام، كان لحالات صمته رنين فعال، وكانتْ تغلّفه هالةٌ من المرارة. في الحقيقة، لم يشعرْ بالراحة مطلقاً في المكسيك، ومع أنّه كان متلهفاً لأن يتم قبوله كمكسيكي، لم يفقدْ لكنته الألمانية القوية. ومع مرور الزمن، انسحب وانزوى أكثر فأكثر. تستذكر فريدا قائلةً، «كان له صديقان فقط[1]. أحدهما رجل عجوز طويل القامة *largote* كان يترك على الدوام قبعته على سطح الخزانة الكبيرة. كان أبي والرجل العجوز يقضيان ساعات عدة وهما يلعبان الشطرنج ويحتسيان القهوة».

في العام 1936، صوّرتْ فريدا مسقط رأسها وشجرة أسرتها في الرسم غريب الأطوار والمبهج المعنون «*أجدادي، أبواي وأنا*» (الصورة رقم 2). تقدّم نفسها كفتاةٍ صغيرة (قالتْ إنها كانت في نحو الثانية[2]) تقف عاريةً، رابطة الجأش في فناء منزلها الأزرق؛ كرسيها المصمم على حجم الأطفال عند قدميها، وهي تحمل الشريط القرمزي، سلالتها، الذي يسند شجرة أسرتها ببساطة كما لو أنه خيط بالون جدير بجائزة. كانت صورتا أبويها قد استندتا على صورة فوتوغرافية لزفافهما، وفيها يطفو الزوجان مثل ملاكين في السماء، تطوّقهما هالةٌ من الغيوم. هذا التقليد الفوتوغرافي عتيق الطراز لا بدّ أنه سلّى فريدا: في الرسم كانت قد وضعتْ بورتريهات أجدادها الأربعة في عُشّين متشابهين مِن غَيْمتَين ليِّنَتَين. جَدَّا فريدا لأمها، الهندي أنطونيو كالديرون والـ «*gachupina*» (من نسب إسباني) إيزابيل غونثاليث

1- «كان له صديقان فقط»: تيبول: *Crónica*:21 - 21 - ك.

2- قالتْ إنها كانت في نحو الثانية: فريدا كاهلو، حاورها باركر ليزلي Parker Lesley، كويواكان، قصبة فيدرالية، المكسيك، 27 أيار/مايو 1939. من الآن فصاعداً سنشير إلى ذلك بـ: «ملاحظات ليزلي» - ك.

و غونزاليس، وُضِعَا أعلى أمّ فريدا. في جانب أبيها الزوجان الأوروبيان، ياكوب هينريش كاهلو وهنرييته كاوفمان كاهلو. فيما يتصل بأصل الميزة الجسدية اللافتة جداً لفريدا كاهلو لا مجال للشك: إنها ورثتْ حاجبيها الثخينين، المتّصلَين من أمّ أبيها. قالت فريدا إنها تشبه أبويها: «لديّ عينا أبي[1] وجسم أمي». في الرسم، غويليرمو كاهلو له نظرة مُحدّقة، قلقة، وثاقبة، نظرة، في كثافتها المقلقة، من المتوقع أن تظهر ثانيةً في عينيْ ابنته.

كانت فريدا قد نسختْ بوفاء كلَّ كشكش، تجعيد، وتقوس في فستان زفاف أمها من الصورة الفوتوغرافية الأصلية، وخلقتْ شيئاً ظريفاً مغايراً من خلال الجنين الوردي الذي ما يزال في طور النمو، بحيث إنّها وضعته على التنورة العذرية البيضاء. الجنين هو فريدا؛ وربما يشير أيضاً إلى احتمال أن أمّها كانت حبلى حين تزوجتْ وهو شيء نموذجي بالنسبة لابتهاج فريدا بالمعاني المتكررة. أسفل الجنين بورتريه زفاف مزيف: حَيْمَنٌ ضخمٌ، تتعقّب أثرَه مدرسةٌ من المنافسين الأصغر حجماً، يخترق بويضةً: فريدا في لحظة الحمل. على مقربة منها مَشهدٌ آخر من التلقيح: زهرة صَبّار قرمزية اللون، بهيئة حرف U، مفتوحة كي تتلقّى اللقاح الذي تحمله الريح.

كانت فريدا قد وضعتْ بيتها في الضواحي إنما في السهل الذي يتخلله الصَبّار في النجد المرتفع الوسطي في المكسيك. في مكان بعيد توجد الجبال التي تجرحها الوديان الضيقة شديدة الانحدار التي كانت في كثيرٍ من الأحيان خلفية المَشهد الطبيعي لصورها-الذاتية self-portraits؛ أسفل صور جَدَّيْ أبيها يوجد محيط. رمزتْ لجدَّيها المكسيكيَّين[2] بالأرض، شرحتْ فريدا، ورمزتْ لجدَّيها الألمانيين بالبحر. منزل مكسيكي متواضع يلاصق منزل أسرة كاهلو، وفي حقلٍ وراءه يوجد هنالك منزل بدائي، كوخ هندي من لَبِن. في نظرةٍ صبيانية، كانت الفنانة التشكيلية قد صنّفتْ مدينة كويواكان كلها في منزلها، والذي وضعته تالياً بعيداً عن بقية الواقع، في قفر. فريدا تقف في وسط المنزل، في وسط المكسيك، في وسط – هذا ما يحسّهُ المرء – العالم.

1- «لدي عينا أبي»: تيبول، *Crónica* : 23– ك.

2- رمزتْ لجديها المكسيكيَّين: «ملاحظات ليزلي» – ك.

الفصل الثاني

الطفولة والصّبا في كويواكان

وُلِدتْ ماجدالينا كارمن فريدا كاهلو و كالديرون[1]، الابنة الثالثة لغويليرمو وماتيلده كاهلو[2] في السادس من تموز/ يوليو 1907، في الساعة الثامنة والنصف صباحاً، في منتصف موسمٍ صيفيٍّ ممطر، حين كان النجد العالي لمكسيكو سيتي بارداً وشديد الرطوبة. كان الاسمان الأوَّلان قد أُعطيا إلى فريدا كي يكون بالمستطاع تعميدها باسم مسيحي. اسمها الثالث، الاسم الذي كان يستخدمه أفراد أسرتها، يعني «السلام» بالألمانية. (مع أن شهادة الولادة تقول «فريدا Frida»، كانت فريدا تتهجّى اسمها بالطريقة الألمانية، مع حرف e، حتى أواخر عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث تخلّتْ عن حرف e بسبب صعود النازية في ألمانيا).

بعد ولادة فريدا بوقتٍ قصير، مرضتْ أمها، وكانت الطفلة الوليدة ترضع على مدى حقبةٍ من الزمن من حليب مُرضعة هندية. «أرضعتني[3] مُربّية nana كانت تغسل ثدييها في كل مرة حين أستعد للرضاعة»، أخبرتْ إحدى صديقاتها بزهو. بعد سنوات عدة، حين أصبحتْ حقيقة أنها رضعتْ من حليب امرأة «بلديّة» «indigenous» شيئاً حاسماً بالنسبة لها، رسمَتِ

1- في اسم فريدا كاهلو أعلاه ورد اسم أسرة الأب «كاهلو» واسم اسرة الأم «كالديرون»، ووُضع حرف الواو بين اسميْ الأسرتين، بالاسبانية: y. للعلم، يتحدث المكسيكيون اللغة الإسبانية، لأن المكسيك كانت خاضعة للاحتلال الاسباني بين عامي 1521 و1910، حين اندلعَتِ الثورة المكسيكية؛ لكن الدستور لم يظهرْ إلا في العام 1917، وكذلك النظام السياسي الحالي في البلاد – م.

2- ماتيلده كاهلو: هنا أخذتْ أم فريدا اسم أسرة زوجها، كما هو الحال في كثيرٍ من الدول، وبخاصة الغربية – م.

3- «أرضعتني»: «ملاحظات ليزلي» – ك.

المُرضعة باعتبارها تجسيداً أسطورياً لإرثها المكسيكي ورسمتْ نفسها كطفلة وليدة على صدرها.

أغلب الظن بسبب صحة ماتيلده كاهلو - حين اقتربتْ من منتصف عمرها، بدأتْ تعاني[1] من «النوبات»، أو «الهجمات» الشبيهة بنوبات أو هجمات زوجها، أو ربما بسبب مزاجها الخاص، فريدا وشقيقتها الصغرى، كريستينا، كانت شقيقتاهما الأكبر منهما سناً، ماتيلده وأدريانا، تعتنيان بهما إلى حد كبير، وكلما كانتا في المنزل، بجوار أختيهما غير الشقيقتين، ماريا لويزا ومارغريتا، اللتين وُضعتا في دير[2] حين تزوج أبوهما ثانيةً.

بعد ولادة فريدا بثلاثة أعوام، اندلعتْ «الثورة المكسيكية». بدأتْ بانتفاضات في أجزاء متفرقة من البلاد ومع تجمع جيوش حرب العصابات في تشينهواهوا Chinhuahua (تحت قيادة الزعيم الثوري باسكوال أورزكو Pascual Orzco والجنرال الثوري بانتشو ڤيللا Pancho Villa)؛ وفي موريلوس (تحت قيادة إميليانو زاپاتا) تعيّن عليهم أن يواصلوا القتال عشرة أعوام. في أيار/ مايو 1911 جاء سقوط ونفي الدكتاتور السابق، پورفيرو دياث. انتُخِب الزعيم الثوري فرانسيسكو ماديرو كي يصبح رئيساً للجمهورية في تشرين الأول/ أكتوبر 1912، لكن في شباط/ فبراير 1913، بعد «الأيام العشرة التراجيدية»[3]، حين تبادلَتِ القوات المتناحرة في «القصر الوطني» و«القلعة Ciudadela» القذف بالقنابل،

1- بدأتْ تعاني...: تيبول، «*فريدا كاهلو*»: 138 - ك.

2- اللتين وُضعتا في دير...: ليس من العجب، مارغريتا وماريا لويزا تحتفظان بذكريات غير سارة عن زوجة أبيهما، وهما تتذكران امرأةً ضيقة التفكير، تافهة، أنانية (مارغريتا كاهلو وماريا لويزا كاهلو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1977). عضو آخر من أعضاء الأسرة، مرسيدس كالديرون، تتذكر أنها نادراً ما ترى أبويْ فريدا حين كانت تزور المنزل الواقع في «شارع لوندريس»: «كانا يختفيان على الدوام خلف أبواب خشب ثقيلة» (مرسيدس كالديرون، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، شباط/ فبراير 1980 - ك.

3- الأيام التراجيدية العشرة: سلسلة من الوقائع جرت في مكسيكو سيتي بين التاسع من شباط/ فبراير 1909 والتاسع عشر من شباط/ فبراير 1919، إبان [الثورة المكسيكية]. وأفضتْ هذه الوقائع إلى الانقلاب واغتيال رئيس الجمهورية فرانسيسكو ماديرو ونائبه خوزيه ماريا بينو سواريث. معظم الأحداث التي جرت في هذه الأيام أعقبَتِ انهيار نظام بورتفيراتو وهو من النوع القمعي ما أدى إلى حدوث الفوضى، لكنه نتج أيضاً عن التدخلات الوقحة للقوى العالمية بخاصة السفير الأمريكي هنري لين ولسن - م.

مسببةً دماراً هائلاً ووفيات كثيرة. خان الجنرال فيكتوريانو هوريتا Victoriano Huerta الرئيس ماديرو وقتله. في شمال البلاد، انتفض فينوستيانو كارانثا كي يثأر لماديرو. أخذ عنوان الرئيس الأول لـ «الجيش الدستوري»، وبعددٍ قليلٍ من القوات التي كانت تحت إمرته، انطلق للإطاحة بهوريتا. إن التنافس المحموم من أجل السلطة وإراقة الدماء الناجمة عنه، وهي شيء لا مفر منه، لم تخفْ وطأته «أي التنافس» إلى أن تولّى الرئيس ألفارو أوبريجون، وهو أحد جنرالات كارانزا، رئاسة الجمهورية، في تشرين الثاني/ نوفمبر 1920.

في يومياتها، المكتوبة في العقد الأخير من حياتها وهي معروضةٌ الآن في متحفها، تستذكر فريدا بفخر واعتزاز – ويشك المرء، برخصةٍ شاعريةٍ كبيرة – باعتبارها شاهدة المعارك التي خاضتها الجيوش الثورية المتناحرة، تلك المعارك الطاحنة التي تركتْ عبئاً ثقيلاً على مكسيكو سيتي:

أتذكر أنني كنتُ في سن الرابعة [في حقيقة الأمر، كانت في سن الخامسة] حين جرتْ [الأيام العشرة التراجيدية]. لقد شهدتُ بأم عينيْ معركة الفلاحين التي خاضها زاپاتا ضد الكارانكيستاس[1]. كان موقفي واضحاً جداً. فتحتْ أمي الشبابيك المطلة على [شارع ألِيندي]. وفّرَتْ مدخلاً لأتباع زاپاتا، وكنتُ أرى الجرحى والجياع يقفزون من شبابيك منزلي إلى داخل [غرفة المعيشة]. عالجتهم أمي وأعطتهم الكعك المسطح، المدور والسميك المصنوع من دقيق الذرة، الطعام الوحيد الذي يُمكن الحصول عليه في كويواكان في تلكم الأيام... كنا أربع شقيقات: ماتيتا، أدري، أنا [فريدا] وكريستي، الطفلة المكتنزة...

في العام 1914 هسهست الرصاصات تواً. كنتُ ما أزال أسمع صوتها الاستثنائي. في *tianguis* [سوق] كويواكان كانت الدعاية التي في مصلحة زاپاتا قد أُقيمتْ مع الـ «*corridos*» [الأغاني الشعبية ballads الثورية] التي حررها [الطباع خوزيه غوادالوپي] پوسادا. في يوم الجمعة هذه الأوراق الخاصة بالأغاني الشعبية كانت تكلّف سنتافو واحداً، وكنا، أنا وكريستي،

1– الكارانكيستاس Carrancistas: أتباع ثوريون لفينوستيانو كارانزا من 1913 إلى 1914، وبعدها باتوا الجيش الحكومي من 1914 وحتى وفاته في سنة 1920. في العام 1915، تشكلتْ مجموعة من المتمردين تحمل اسم «سيديشنستاس Seditionistas»، وكانت مدعومة من قبل الكارانسيستاس – م.

ننشد تلك الأغاني، ونحن محبوستان في خزانة ثياب كبيرة تعبق برائحة خشب الجوز، بينما أمي وأبي يراقباننا كي لا نقع في أيدي مقاتلي حروب العصابات. أتذكّر جريحاً من الكارانسيستا وهو يركض صوب حصنه [قرب] نهر كويواكان. من النافذة تلصّصتُ أيضاً على أحد عناصر زاپاتا Zabatista أصابته رصاصة في ركبته، وهو يقرفص وينتعل صندليه. [هنا، رسمتْ فريدا تخطيطات أولية sketches للكارانكيستا والزاباتيستا].

لم تكنْ الثورة، بالنسبة لوالدَيْ فريدا، عملاً طائشاً بل بليّة. تفويضات غويليرموا كاهلو من حكومة دياث أعطته مبلغاً كافياً من المال كي يبني منزلاً مريحاً على قطعة أرض في قاطع حديث الطراز من كويواكان؛ سقوط تلك الحكومة أعقبه عقد من الحرب الأهلية، وأورثته الفقر المدقع. تفويضات الصور الفوتوغرافية مهما كان نوعها من الصعب أن تُكسب؛ كما تقول فريدا، «كان تدبير لقمة العيش[1] في منزلي شيئاً في منتهى الصعوبة».

تزوجتْ ماتيلده كالديرون زوجاً يمتلك دلائل النجاح؛ الآن ألفتْ نفسها أن عليها أن تقتصد وتدّخر. لم يكنْ لزوجها عقلٌ تجاري ولطالما كان عاجزاً عن شراء التجهيزات الفوتوغرافية. رهنوا المنزل[2]، باعوا أثاث غرفة المعيشة الفرنسي، وفي لحظةٍ ما وجب عليهم أن يستقبلوا ضيوفاً يسدّدون المال. وفيما كان غويليرمو يغدو صموتاً وكارهاً للبشر أكثر فأكثر، كانت زوجته الوقورة هي التي أبقَتِ الأسرة واقفةً على قدميها، إذ كانت تتذمر من الخدم، تساوم أصحاب الحوانيت والمخازن، وتشكو إلى الفلاح الذي كان يسلّم الحليب. «لم تكنْ تعرف[3] القراءة أو الكتابة»، تذكّرتْ فريدا. «كانت لا تعرف إلا كيف تعدّ النقود».

كانت ماتيلده كاهلو تعرف أكثر من ذلك. لقّنتْ بناتها المهارات المنزلية والفضائل التي تنسجم مع التنشئة المكسيكية التقليدية، وحاولتْ أن تمرّر إليهن الإيمان الديني الذي كان يعني شيئاً كثيراً جداً بالنسبة لها، وكانت ترعاهن يومياً إلى الكنيسة وإلى الاعتكاف في وقت عيد الفصح. تعلّمتْ

1- «كان تدبير لقمة العيش...»: تيبول، *Crónica*: 22- ك.

2- رهنوا المنزل...: غوميث إيرياس: حوارات شخصية - ك.

3- «لم تكنْ تعرف...»: تيبول، *Crónica*: 20 - 21 - ك.

فريدا الخياطة، التطريز، الطهي، والتنظيف في عمر مبكر - وخلال سني حياتها كلها كانت تتباهى كثيراً جداً بجمال وترتيب منزلها - لكنهما كلتيهما، هي وكريستينا، كانتا تتمرّدان على الورع التقليدي لأمهما، لشقيقتيهما الأكبر منهما سناً (مارغريتا أمستْ راهبة) وخالاتهما. «كانت أمي مهووسةً بالدين»[1]، قالت فريدا. «تعيّن علينا أن نصلي قبل تناول وجبات الطعام. بينما كان الآخرون منصرفين إلى نفوسهم الداخلية، كنا أنا وكريستي ننظر إحدانا إلى الأخرى، نرغم أنفسنا ألّا نضحك». كانت هي وكريستينا تحضران درس الـ «catechism»[2] استعداداً لـ [عشائهما الرباني الأول]، «إلا إننا كنا نهرب ونمضي لنأكل ثمار الزعرور البري، ثمار السفرجل، والــ «*capulines*» [فاكهة شبيهة بالكرز من شجرة الكابولين[3]] في بستانٍ قريب».

حين حان زمن الذهاب إلى المدرسة، مضتْ فريدا وكريستينا معاً. «حين كنتُ في الثالثة أو الرابعة[4] من عمري أرسلوني أنا وكريستي إلى روضة أطفال»، تذكّرتْ فريدا. كانت المعلمة «دَقّة قديمة»، ذات شعر مستعار وتلبس أغرب الفساتين. ذكراي الأولى هي هذه المعلمة. كانت تقف في مقدمة غرفة الصف المظلمة وهي تحمل شمعةً في إحدى يديها وبيدها الأخرى تحمل برتقالةً وتشرح لنا كيف يعمل الكون، الشمس، الأرض، والقمر. ترك لديَّ هذا الشرح انطباعاً كبيراً بحيث تبوّلتُ على نفسي. خلعوا عني سروالي المبلل وألبسوني سروال فتاةٍ تسكن في الشارع المقابل لمنزلي. بسبب ذلك كرهتُ الفتاة كرهاً شديداً بحيث إنّني أحضرتها بالقرب من منزلي وبدأتُ أخنقها. كان لسانها قد خرج من فمها حين مرَّ خبّازٌ من هناك وحرّرها من بين يديْ».

لا ريب، فريدا تضخّم شيطنتها، غير أنها كانت كثيرة المزاح بشكل مؤكد. ذات مرة كانت أختها غير الشقيقة ماريا لويزا جالسة على مبولة غرفة النوم. «من باب المزاح دفعتُها[5] فهوتْ للوراء مع المبولة وكل شيء». في

1- «كانت أمي مهووسةً بالدين»: م. س. 26 - 27 - ك.

2- catechism: كتاب مشتمل على خلاصة العقيدة الدينية مفرغة في قالب السؤال والجواب - م.

3- الكابولين capulin: شجرة مكسيكية تنتج كرزاً أسود - م.

4- «حين كنتُ في الثالثة أو الرابعة»: م. س: 24 - ك.

5- «من باب المزاح دفعتُها»: م. س: 24 - 25 - ك.

هذه المرة، ثأرَتِ الضحية. «قالت لي غاضبةً: أنتِ لستِ ابنة أمي أو أبي. لقد انتشلوكِ من صندوق النفايات». «هذا التصريح ترك فيَّ انطباعاً قوياً جداً بحيث إنّني تحولتُ مخلوقةً انطوائيةً تماماً. بدءاً من ذلك الوقت فصاعداً كانت لي مغامرات مع صديقة متخيَّلة».

الانتكاسات من هذا النوع لم تُثنِ فريدا زمناً طويلاً. وحتى أنها تجرأتْ على مضايقة أبيها، وراحتْ تختلق النكات على طرائقه الألمانية الحريصة على الشكليات بأن أطلقتْ عليه «هِر كاهلو»[1]. وكانت هي التي لعبتْ دوراً قيادياً في الواقعة التي ربما تكشف أكثر من أيّ شيء آخر التعاسة والبؤس في منزل كاهلو إبان الأعوام حين كانت الشقيقات يكبرن. روتْ فريدا القصة:

حين كنتُ في السابعة[2] من عمري ساعدتُ شقيقتي، ماتيلده، التي كانت حينئذ في سن الخامسة عشرة، في الهرب صحبةَ صديقها إلى ڤيراكروث Veracruz. فتحتُ شباك الشرفة وتالياً أغلقته مجدداً كي يبدو كما لو أن شيئاً لم يحدثْ قط. ماتيتا، كانت هي البنت الأثيرة لدى أمي، وكان هربها قد أصاب أمي بالهستيريا... حين غادرتْ ماتي، لم يقلْ أبي كلمة...

على مدى أعوام عدة لم نرَ ماتيتا. وفي يوم ما بينما كنا في ترام، قال لي أبي: [لن نعثر عليها قط!]. واسيته وفي الواقع كانت آمالي وفيةً [لأن صديقةً أخبرتني]، «ثَمَّة امرأة متزوجة تبدو شديدة الشبه بكِ تقيم في قطاع دوكتوريس بالمدينة. اسمها ماتيلده كاهلو». في مؤخرة فناء، في الحجرة الرابعة البعيدة في مجازٍ طويل، وجدتُها. كانت الحجرة مليئةً بالنور والطيور. كانت ماتيتا تغسل جسمها بخرطوم ماء. كانت تسكن هناك صحبة باكو هيرنانديز، الذي تزوجته لاحقاً. كانا يتمتعان بوضع اقتصادي جيد ولم يكنْ لديهما أطفال. أول شيء فعلتُه هو أنّي أخبرتُ أبي أنني وجدتُها. زرتها مراتٍ عدة وحاولتُ أن أقنع أمي برؤيتها هي وزوجها، لكنها لم تشأ ذلك.

مرَّ زمن طويل قبل أن تصفح أم فريدا عن كبرى بناتها. تعوّدتْ ماتيلده

1- أطلقتْ عليه «هر كاهلو»: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك. «هر كاهلو Herr Kahlo»: (بالألمانية): تعني: سيد كاهلو – م.

2- «حين كنتُ في السابعة»: تيبول، *Crónica*: 26 – ك.

أن تأتي[1] إلى البيت وهي تحمل هداياها من الفواكه والحلوى، لكن بما أن أمها رفضَتِ السماح لها بالدخول، كانت تترك عطاياها لدى الباب. تالياً، حين تغادر ماتيلدا، السيدة Señora كاهلو تأخذ الهدايا إلى داخل المنزل. لم تتمكنْ فريدا من الكتابة إلى أحد أصدقائها قائلةً: «الآن تأتي ماتي[2] إلى منزلنا. حلّ السلام» إلا بحلول العام 1927، أي بعد مرور اثنتي عشرة سنةً من فرار ماتيلده.

ازدواجية فريدا نحو أمها – حبها فضلاً عن ازدرائها – أظهرتْ نفسها حين وصفتْ أمها – في حوارٍ ما – بكونها معاً: «غليظةً» (لأنها أغرقتْ مجموعةً من الفئران)، و«لطيفةً جداً، نشيطة، ذكية»[3]. ومع أن مشاجراتها المحتومة مع هذه المرأة التي كانت تسميها *mi jefe* (رئيستي) كانت تزداد عمقاً مع تقدّم الاثنتين في السن، حين ماتت أمها «لم تستطعْ فريدا الكفّ عن البكاء»[4].

في طفولتها، كانت فريدا عفريتة صغيرة مكتنزة، ذات غمّازة في ذقنها ووميض عابث في عينها. ترينا صورة فوتوغرافية عائلية أُخذتْ حين كانت فريدا في نحو السابعة تبدّلاً واضحاً: كانت نحيفةً وطويلة بنحوٍ غير جميل؛ وجهها وقور، تعبير وجهها يُظهر أنها منطوية على نفسها. تقف وحيدةً وراء أجمة كأنها تريد الاختفاء عن الأنظار.

السبب الكامن وراء تبدلها هو المرض: حين كانت فريدا في سن السادسة، أُصيبتْ فريدا بمرض شلل الأطفال[5]. كان يجب عليها أن تقضي

1- تعوّدتْ ماتيلده أن تأتي: مارغريتا وماريا لويزا كاهلو، حوار شخصي – ك.

2- الآن تأتي ماتي...: فريدا كاهلو، رسالة إلى أليخاندرو غوميث أرياس، 22 تموز/ يوليو 1927. غوميث أرياس، أرشيف شخصي – ك.

3- «لطيفةً جداً، نشيطة، ذكية»: تيبول: *Crónica*: 21 – 22، 26 – ك.

4- «لم تستطعْ فريدا الكف عن البكاء»: لوسيانه بلوخ Lucienne Bloch، حوار شخصي، سان فرانسيسكو، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 – ك.

5- أُصيبتْ فريدا بمرض شلل الأطفال: تاريخ فريدا كاهلو الطبي الذي جمعته الدكتورة بيغون Begun يقول إن فريدا وُلدتْ ولادةً طبيعية، وعدا أمراض الطفولة المألوفة – الحصبة، جُديري الماء، والتهاب اللوزتين – كانت فريدا طفلةً معافاة حتى حلول العام 1918، حين تعرّضتْ لحادثة واصطدمتْ قدمها اليمنى بجذل شجرة. سبّب لها ذلك تشوهاً طفيفاً في قدمها، التي انقلبتْ إلى الخارج. شخّص أطباء عدة المشكلة بوصفها حالة شلل أطفال. في حين قال آخرون إن فريدا لديها «ورم أبيض». كان العلاج يتألف من حمامات شمسية وحمامات الكالسيوم – ك.

تسعة شهور منعزلةً في غرفتها. «بدأ كل شيء[1] بألمٍ مروِّع في ساقي اليمنى من العضلة إلى الأسفل»، تذكّرَتْ، «كانوا يغسلون ساقي الصغيرة في حوض استحمام صغير بماء الجوز وبمناشف حارة صغيرة».

إن المزج الغريب واللافت بين كونها مفتونةً بنفسها ومنعزلةً في آن، هو الذي دمغ فريدا حين أمستْ فتاةً بالغةً، هذا المزج ربما بدأ في الوعي المتفاقم للطفلة المريضة بالتناقض بين العالم الباطني لأحلام اليقظة والعالم الخارجي للتقاطع الاجتماعي. إن حلمها بأن لديها صديقة متخيَّلة، صديقة حميمة مواسية، لا تهجرها البتَّة؛ تشرح في يومياتها أصل الصورة الذاتية المزدَوجة double self-portraits المسمّاة «*الفريداتان The Two Fridas*» (اللوحة رقم 14)، إذ كَتَبَتْ قائلةً:

لا بدّ أنني كنتُ في سن السادسة حين اختبرتُ بعمق صداقةً متخيّلة مع فتاةٍ صغيرة في سنّي نفسه تقريباً. في النافذة الزُّجاجيّة لِما كانت آنذاك حجرتي، والتي كانت تطلّ على {شارع ألبندي}، كنتُ أنفث البخار على واحدة من أولى زجاجات النافذة. أطلقتُ نَفَساً وبأحد أصابعي رسمتُ «باباً»... [رسمتُ فريدا هنا نافذة حجرتها]

مفعمةً بالسعادة الكبرى والإصرار، خرجتُ في خيالي، عبر هذا «الباب». اجتزتُ السهل كله الذي شاهدته أمامي إلى أن وصلتُ إلى اليوميات المسماة «پينزون pinzón»... دخلتُ عبر حرف «الواو O» من «پينزون pinzón» ونزلتُ بسرعةٍ فائقة إلى *داخل الأرض*، حيث كانت صديقتي المتخيَّلة تنتظرني هناك دوماً. لا أتذكّر صورتها أو لونها. لكني أعرف أنها كانت مبتهجةً – كانت تقهقه كثيراً. من دون أصوات. كانت رشيقة الحركة وكانت ترقص كما لو أنها عديمة الوزن تماماً. تبعتُها في جميع حركاتها وفيما كانت ترقص أخبرتها بمشكلاتي السرية. أيّة مشكلات؟ لا أتذكر. إنما من خلال صوتي عرفتْ كلَّ شيءٍ عني... حين رجعتُ إلى النافذة دخلتُ عبر الباب نفسه المرسوم على زجاج الشباك. متى؟ كم الوقت الذي أمضيتُه معها؟ لا أدري. قد يكون الوقت لحظةً أو آلاف الأعوام... كنتُ سعيدةً. لطختُ «الباب» بيدي و«توارى عن الأنظار». ركضتُ بمعيّة سِرّي وفرحي إلى أبعد زاوية في فناء منزلي، ودائماً في الموضع نفسه تحت شجرة أرز،

1– «بدأ كل شيء»: تيبول: *Crónica*: 26 – ك.

صرختُ وضحكتُ، دُهشتُ لأني كنتُ وحيدةً مع سعادتي الكبرى ومع الذكرى النابضة بالحيوية لـ «*الفتاة الصغيرة*». مرّتْ أربع وثلاثون سنة منذ أن اختبرتُ هذه الصداقة السحرية وفي كل مرة أتذكّرها فيها، تعود إلى الحياة كَرَّةً أخرى وتغدو أكبر فأكبر في داخل عالمي.

حين تماثلتْ فريدا للشفاء وتمكنتْ من الوقوف على قدميها ثانيةً، نصحها أحد الأطباء باتباع برنامج من التمرين الجسدي كي يقوّي طرفها الأيمن الضعيف، وغويليرمو كاهلو، الذي كان رقيقاً، مرهفاً، قلقاً بصورةٍ استثنائية خلال مرض ابنته، حرص دوماً على أن تمارس كافة أنواع التمارين الرياضية، الأمر الذي يُعدُّ استثنائياً بنحوٍ غير عادي بالنسبة للفتيات الصغيرات المحترمات في المكسيك في ذلك الزمن. مارستْ لعبة كرة القدم، مارستْ لعبة الملاكمة، المصارعة، وأصبحتْ بطلةً في السباحة. «لُعَبي»[1]، تذكّرتْ، «كانت لُعَب صبي: مزلجات، الدراجات الهوائية». كانت تهوى تسلّق الأشجار، أن تركب في زورق ذي مجاذيف في بحيرات «متنزه تشابولتيبيك» «Chapultepeck Park»، وتلعب الكرة.

على الرغم من كل شيء، قالت، «ظلتْ ساقي[2] نحيفةً جداً. في سن السابعة كنتُ أنتعل جزمتين صغيرتين. في أول الأمر كنتُ أحسبُ أن النكات [المتعلقة بساقي] لن تؤذيني أو تجرحني، لكن فيما بعد آذتني فعلاً، وبمرور الزمن بات تأثيرها أعمق وأشد». صديقة طفولة فريدا، الرسامة أورورا رييس، تقول: «كنا قاسيات جداً[3] فيما يتصل بساقها. حين تركب دراجتها الهوائية كنا نصيح عليها: [*Frida, pata de palo!*] (فريدا، رِجل كالإسفين)، وكانت تردّ علينا بحنقٍ بكثيرٍ من الشتائم». كي تخفي ساقها الهزيلة، كانت ترتدي ثلاث أو أربع جوارب على ربلة ساقها الأكثر هزالاً، وأحذية ذات كعب أيمن عال. وكانت صويحباتها الأخريات يتعجّبن من الحقيقة القائلة إنها لم تكنْ تسمح لتشوّهها الطفيف بأن يمنعها من ممارسة نشاطها البدني.

1- «لُعَبي...»: م. س: 28 - ك.

2- «ظلتْ ساقي»: م. س: 26 - ك.

3- «كنا قاسيات جداً»: أورورا رييس، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 - ك.

إنهن يتذكرنها، وهي ترتدي سراويل الـ «بلومر»[1] السود، تقود دراجتها الهوائية كالعفريت حول [متنزه سينتيناريو] [Centenario Park]. «كانت شديدة التنسيق[2] وحلوة الشمائل. حين تمشي، كانت تقوم بقفزات صغيرة بحيث تبدو كأنها تطفو مثل طائر في أثناء التحليق».

إلّا أنّها كانت طائراً جريحاً. ولأنها جريحة، كانت تختلف كثيراً عن الأطفال الآخرين، وهي وحيدة ومنعزلة في أغلب الأحيان. تحديداً في العمر الذي ربما يتعيَّن عليها فيه أن توسّع عالمها وراء دائرتها العائلية وأن تعقد «أفضل علاقات الصداقة»، كانت مجبرةً على البقاء في البيت. حين تعافتْ ورجعتْ إلى المدرسة كانت تتعرض للمضايقات والإهمال. كان رد فعلها هو التناوب بين الانسحاب والانكفاء (قالت إنها أصبحتْ «مخلوقةً منطويةً على نفسها») والإفراط في التعويض[3] بأن أصبحتْ أولّا غلامةً[4] وتالياً «شخصية».

كما في الصورة الفوتوغرافية التي وقفتْ فيها بعيداً عن التجمع العائلي، في الرسوم كذلك التي صوّرتْ فيها نفسها خلال سنوات الطفولة، كانت فريدا وحيدةً منعزلةً (حتى في رسمها لشجرة الأسرة، تقف بعيدةً عنهم). مع أنّ هذا الانعزال له صلة وثيقة بالمشاعر التي كانت تحسّها في ذلك الوقت أنتجتْ فيه الرسوم، ومن المؤكد أيضاً أن ذكرياتها المرسومة تحتوي قدراً كبيراً من الحقيقة فيما يتعلق بالماضي: فتاة بالغة منعزلة تستعيد لحظاتٍ أبكر من عزلتها.

في رسم العام 1938 [5] مع الكلمات المكتوبة عليه «*إنهم يطالبون بالطائرات ولا ينالون سوى أجنحة القش*» (الصورة رقم 4)، جمعتْ فريدا

1- البلومر bloomer: سروال فضفاض مزموم عند الركبتين كانت تلبسه النساء عند ممارستهن الألعاب الرياضية – م.

2- كانت شديدة التنسيق: أدلينا زينديخاس Adelina Zendijas، «Frida Kahlo: En los Diez Años de su Muerte (1910 - 1954)»: 1 – ك.

3- الافراط في التعويض overcompensation: بخاصة عن الشعور بالنقص – م.

4- غلامة tomboy: فتاة كثيرة الصخب تحب أن تلعب ألعاب الصبيان – م.

5- في رسم العام 1938: الرسم المعنون «إنهم يطالبون بالطائرات ولا ينالون إلا أجنحة القش»، فقد، إنما سُجل في صورة فوتوغرافية في الأرشيف الشخصي لميخائيل بيتيجين Michael Petitjean – ك.

ذكراها المتعلقة بإحباط طفولتها الصغير مع ذكراها المتعلقة بحرية حركتها كونها تقلّصتْ جراء شلل الأطفال ومع خيبة أملها الحالية كونها مجمّدةً في مكانها بسبب عملية جراحية في قدمها. كاتب سيرة دييغو ريڤيرا، بيرترام دي. ولفي Bertram D. Wolfe، قال: «إن الرسم يعيد إلى ذاكرتنا الزمن»[1] الذي كان فيه أبواها يُلبسانها ثوباً أبيض وجناحين كي يجعلاها تأخذ هيئة ملاك (الجناحان سَبَّبا لها تعاسةً كبرى لأنها لا تطير)». في الرسم، فريدا، التي تظهر كأنها في نحو السابعة، تحمل ما طلبته منهم ولم تتلقّاه، نموذج طائرة. جناحا القش اللذان تلقّتهما فعلاً كانا معلَّقين بأشرطة نازلة من السماء؛ من الجليّ أنهما «أي الجناحان» عاجزان عن التحليق. كي تُشدِّد على هذه النقطة، لفّتْ فريدا شريطاً حول تنُّورتها وسمَّرَتِ الأقواس من كلا الطرفين بالأرض.

رسمٌ آخر تُظهر فيه فريدا نفسها بوصفها طفلةً وحيدةً هو «*أربعة مقيمين في المكسيك*» (الصورة رقم 5)، من العام 1938. وهو أكثر غموضاً في معناه من الصورة-الذاتية self-portrait بجناحيْ القش، وهو في النظرات الأولى يبدو أشبه بقطعةٍ غير مؤذية من الفولكلور المكسيكي. هو، في حقيقة الأمر، صورةٌ كالحة لطفلةٍ تواجه رموز إرثها الثقافي.

تجلس فريدا على الأرض الوسخة، لا تحميها جدران منزل أسرتها، تمصُّ وُسْطاها، تقبض على طيّات تنّورتها، وبكسل وفتور تتشرّب أحداث ووقائع عالم البالغين، السعيدة والحزينة على السواء. تطوّقها أربع شخصيات غريبة الأطوار: وثن نياريت Nayarit من العصر ما قبل الكولومبي، شخصية يهوذا الإسخريوطي، هيكل عظمي من الصلصال، وفارس من القش. كل واحدٍ من المقيمين الأربعة قد صُنع على وفق نتاج صناعي مكسيكي كان آل ريڤيرا يملكانه فعلاً. لا بدّ أن يكون مسرح الأحداث كويواكان؛ «لا روزيتا» La Rosita، وهو بار بَلكَه *pulque*[2] قريب من منزل فريدا، مرئيٌّ في الخلفية. ساحة القرية «خالية[3]، فيها أشخاص قليلون»، قالت فريدا، «لأن الثورة

1- إن الرسم يعيد إلى ذاكرتنا «الزمن»: وولفي Wolfe: «صعود ريڤيرا آخر»: 131 - ك.

2- البَلكَه pulque: شراب مُسكِر يُصنع في المكسيك من عصير الصبّار الأمريكي - م.

3- «ساحة القرية خالية»: ملاحظات ليزلي - ك.

المفرِطَة جعلَتِ المكسيك خاليةً». من أجل كل حبها لوطنها الأم، رسمتْ فريدا وجهة نظر شديدة التناقض، وهي تطابق عذابات المكسيك مع عذاباتها.

تنظر فريدا اليافعة إلى أحد المقيمين الأربعة، منحوتة الصلصال من العصر قبل الكولومبي، وهي امرأة حامل عارية ترمز معاً إلى الإرث الهندي للمكسيك وإلى مستقبل الفتاة الصغيرة بوصفها امرأة ناضجة جنسياً. على غرار فريدا البالغة، الإلهة المزيفة idol مكسورة؛ مقدمتا قدميها مفقودتان ورأسها قد تحطم وتم تصليحه تالياً. قالت فريدا لإحدى صديقاتها إن الإلهة المزيفة حبلى لأنها، كونها ميتةً، كان لديها شيءٌ حَيّ في داخلها، «وهو كل ما يتعلّق بالهنود»[1]. وهي عارية، «لأنهم لا يستحون من الجنس أو من أشياءَ غبيّة كهذه».

شخصية يهوذا الإسخريوطي، رجلٌ طويل القامة، ذو شارب، ذقنه غير حليقة، يرتدي بدلة عامل سِرواليّة «أوفارول» زرقاء اللون، تومئ إلى مسألة كما لو أنه يسلّم *بياناً رسمياً*، ويمسك بأحد الصمامات الكهربائية (fuses) في شبكة المتفجرات العائدة له في وضع يوحي بقضيب منتصب. هو المتمم الذكري للإلهة المزيفة الحبلى الخاملة، الزعيم-المدمِّر الممتلئ بالصخب والعنف وينفخ نفسه. الظل الطويل الذي يُلقيه على الأرض يمضي تماماً بين رجليْ الإلهة المزيفة ويستقر بجانب ظلها، وبهذه الطريقة يربطهما كثنائي. ظله يلامس الفتاة الصغيرة أيضاً، بحيث إنّها تصبح، ناهيك عن يهوذا الإسخريوطي والتمثال الصغير، جزءاً من أسرة. قالتْ فريدا إنها وجدتْ حس الفكاهة أكثر من الخطر في تمثال يهوذا الإسخريوطي، مفسرةً ذلك بالقول إن يهوذا الإسخريوطي هو ذريعة من أجل المرح، البهجة، عدم الشعور بالمسؤولية، وإنه لا صلةَ له بالدين. «إنه محترق»[2]، قالت. «... إنه يخلق جلبةً، إنه جميل، ولأنه يتحوّل قطعاً، له لون وشكل».

الهيكل العظمي الذي يلوي قسمات وجهه لإضحاك الآخرين، وهو نسخة كبيرة من الأطفال المكسيكيين الصغار الذين يودون أن يُدللوا ويقفزوا خلال «يوم الموتى»، يدل على أن «الموت: مرح جداً[3]، مزحة»، قالت فريدا.

1- «وهو كل ما يتعلّق بالهنود»: م. س. - ك.
2- «إنه محترق»: م. س. - ك.
3- «الموت: مرح جداً»: م. س. - ك.

على غرار الإلهة المزيفة الحامل، يقع الهيكل العظمي في خط رؤية الطفلة: هو، أيضاً، يمثل مستقبلها.

وراء الهيكل العظمي، في منتصف المسافة، يوجد رجل القش، لعله لصٌّ ثوريّ مثل پانتشو ڤيللا Pancho Villa [1]، يعتمر قبعةً ويلبس حزام خراطيش ويمتطي حماراً صغيراً من القش. إنه يوحي بالهشاشة والعنصر المثير للشفقة في الحياة المكسيكية، بالمزيج اللاذع من الفقر، الزهو، والأحلام. قالت فريدا إنها وضعته في الرسم «لأنه ضعيف[2]، وفي الوقت عينه يمتاز بتلك الأناقة ومن السهل تحطيمه».

إنها وجهة نظر غريبة الأطوار عن المكسيك، لأنها توحي بأن سكان البلد – المصنوعين من الورق المعجَّن، القش، والصلصال – هم الأحياء سريعو الزوال في تاريخٍ مروِّع. مع ذلك هذه الأشياء لها أهمية شخصية بالنسبة لفريدا الناضجة؛ مثل الحمير والحيوانات الأليفة الأخرى التي تحيط نفسها بها، كانت بالنسبة لها نوعاً من أسرة؛ كانت تمنحها راحةً مألوفةً في عالمٍ يحسه المرء على الدوام بكونه عقيماً. الساكنون الأربعة، ثلاثة منهم يعاودون الظهور في «*الطاولة الجريحة*»، 1940 (الصورة رقم 55) حين كان رفاق فريدا ورفيقاتها في دراما فاتنة picturesque وحزينة؛ في الواقع، فيما خلقتْ فريدا شخصياتها الفنية المكسيكية، هي نفسها أمسَتِ المقيمة الخامسة في المكسيك.

استغرقتْ فريدا أعواماً عدة في عملية تحويل نفسها إلى تلك «المقيمة الخامسة». كان شلل الأطفال هو بداية التحوّل. طَوَال حياتها كانت تكره الساق الذاوية التي نتجتْ عن هذا المرض، وقد أخفتها بتنورات مكسيكية طويلة وعوّضتْ عنها (وعن جروحها الأخرى) بأن أصبحتْ مكسيكيةً أكثر من المكسيكيين قاطبةً.

من بين أولاده الستة، كانت فريدا هي الابنة التي شعر غويليرمو كاهلو بأنه أكثر التصاقاً بها. قليل الاستعراض، كان على كل حال يغمغم قائلاً،

1- پانتشو ڤيللا (1878 – 1923): جنرال ثوري مكسيكي وإحدى أبرز شخصيات الثورة المكسيكية – م.
2- «لأنه ضعيف...»: ملاحظات ليزلي – ك.

«*Frida, lieber Frida*»[1] (فريدا، حبيبتي فريدا) بصوتٍ خفيض حين يأتي إلى بيته الواقع في كويواكان قادماً من عمله في مكسيكو سيتي. كان يتعرّف فيها على شيءٍ من حساسيته الشديدة، انطوائه وقلقه. «فريدا هي الأذكى[2] من بين بناتي»، تعوّد كاهلو أن يشير قائلاً. «إنها أكثر بناتي شبهاً بي».

ولأنه رجلٌ ذو عادات ثابتة، متأصلة، لم يكنْ لديه متسع من الوقت لأولاده. كان يغادر منزله في الصباح الباكر متجهاً إلى الاستوديو العائد له، الواقع في تقاطع شارعيْ ماديرو وموتولينا، فوق «اللؤلؤة La Perla»، مخزن المجوهرات حيث عمل ذات مرة، في مركز مكسيكو سيتي. بسبب المسافة من كويواكان، لم يكنْ يتبعْ العادة المكسيكية في الذهاب إلى البيت في منتصف النهار بغية تناول *comida* «وجبة طعام» كبيرة. بدلاً من ذلك، كانت السيدة Señora كاهلو تجهز غداءه في سلة مكسيكية وتبعثها بيد غلام المنزل.

كان الاستوديو، الذي يتألف من مكتب صغير وغرفة مظلمة، هو عالمه الخاص، يكمّل المستلزمات الضرورية للصور الفوتوغرافية التي تُظهر وجوه الأشخاص (سجادة شرقية، كراسي فرنسية، خلفيات من مناظر طبيعية خادعة)، آلات تصويره الألمانية، عدساته، صحون زجاج، ونسخة مصغرة من قاطرة ذات أجزاء دقيقة كان يحافظ عليها باذلاً أقصى جهوده. بوصفه أوروبياً مثقفاً مناسباً من تلك الحقبة الزمنية في المكسيك، كانت لديه أيضاً مكتبة تم اختيارها بعناية - بشكل رئيس الكتب الألمانية، من بينها أعمال شيللر وغوته، فضلاً عن مجلدات عديدة في الفلسفة؛ ذات مرة أخبر بناته بصورةٍ وعظية أن «الفلسفة تجعل البشر عقلانيين[3] وتساعدهم على الإيفاء بمسؤولياتهم». فوق طاولة مكتبه ومهيمناً على الغرفة يوجد بورتريه كبير لبطله الشخصي، آرثر شوبنهاور.

في مساء كل يوم كان غويليرمو كاهلو يؤوب إلى المنزل في الساعة ذاتها. يسلّم على أفراد أسرته بوقار، بلطف، بقليلٍ من الصرامة، ومن

1- «*Frida, lieber Frida*»: غوميث أرياس، حوارات شخصية - ك.

2- «فريدا هي الأذكى...»: ماريا لويزا كاهلو، حوار شخصي - ك.

3- «الفلسفة تجعل البشر عقلانيين»: م. س. - ك.

ثم يمضي مباشرةً إلى داخل الغرفة التي آوَتِ البيانو الألماني الخاص به ويختلي بنفسه على مدى ساعة. كان شغفه هو بيتهوفن أولاً، وتالياً يوهان شتراوس؛ تكون ألحان «الدانوب الأزرق» مسموعةً عبر الجدران السميكة. حين يظهر للعيان، كان يتناول طعامه وحيداً، وزوجته تخدمه بصمت. بعد العشاء يعزف على البيانو من جديد، وقبل أن يأوي إلى فراشه كان يطالع دوماً.

مع أن كاهلو لم يكنْ حميماً مع أولاده، كان لطيفاً مع ابنته الأثيرة. أثار حب المغامرة الفكرية لدى فريدا، يعيرها كتباً من مكتبته ويشجعها على مشاركته فضوله المعرفي فيما يتعلق بجميع مظاهر الطبيعة وشغفه بها؛ الأحجار والصخور، الأزهار، الحيوانات، الطيور، الحشرات، الأصداف. غالباً، فريدا ووالدها يذهبان إلى متنزهاتٍ قريبة، وبينما كاهلو (الذي كان رساماً هاوياً) يرسم لوحات بالألوان المائية، كانت تقضي ساعاتٍ طويلة وهي تجمع الحصى، الحشرات، والنباتات النادرة النامية على ضفاف النهر. كانت فريدا تأخذ هذه النباتات معها إلى البيت كي تنظر في بطون الكتب، كي تشرحها، وكي تنعم النظر إليها تحت عدسة ميكروسكوب.

حين أصبحتْ كبيرة السن بنحوٍ كافٍ، بات والدها يقاسمها ولعه بعلم الآثار المكسيكية والفن المكسيكي وعلّمها كيف تستخدم آلة تصوير معينة وكيف تظهِّر الصور الفوتوغرافية وتنمّقها وتلوّنها. مع أن فريدا اليافعة لم يكنْ لديها صبر كبير على العمل الذي يتطلب براعةً فائقة، وهو شيءٌ يمتُّ بصلةٍ إلى حساسية أبيها الشديدة، اهتمامه الشديد بالتفصيل الظاهري الصغير جداً، سوف يظهر لاحقاً في رسومها. من المؤكد أن ضربات الفرشاة الصغيرة جداً والقياس الصغير الذي ينمّق ميراث الصور الفوتوغرافية أصبح الطبيعة الثانية لفريدا، والشكلانية الصارمة لصور أبيها الفوتوغرافية التي تقتصر على وجوه زبائنه أثّرتْ على مقاربتها لفن البورتريه. وهي تعترف بالصلة الوثيقة بين فنه وفنها[1]، قالت فريدا في يوم ما إن رسومها كانت أشبه بالصور الفوتوغرافية التي كان ينجزها أبوها

1- الصلة الوثيقة بين فنه وفنها: إيمي لو باكارد Emmy Lou Packard، حوار شخصي، سان فرانسيسكو، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978- ك.

لرسوم التقويم الزيتية، فقط بدلاً من رسم الواقع الخارجي، كانت ترسم ما يقبع في داخل رأسها. وإذا لم تؤثرْ رسوم غويليرمو كاهلو الواقعية بنحو دقيقٍ جداً[1]، في الأعم الأغلب الحيوات الساكنة والمَشاهد الوجدانية للمزارع، في فريدا، فالحقيقة هي أنه كان رساماً ومصوّراً فوتوغرافياً في آن: فريدا هي فضلاً عن ذلك مثال آخر[2] للمرأة الفنانة - الأمثلة الأخرى هي ماريتا روبوستي[3] (ابنة تنتوريتو)، أرتيمسيا جينتيليسكي[4]، أنجليكا كاوفمان[5] - ووالدها فنّان دعمَها وشجّعها في مسيرتها الفنية.

بعد أن أُصيبتْ فريدا بمرضِ شلل الأطفال، توطّدَتِ العلاقة بينهما أكثر من السابق، وقد ربطتهما تجربةٌ مشتركةٌ من المرض والوحدة. تتذكّر فريدا أن نوبات أبيها كانت تحدث مراراً في أثناء الليل، قبيل ذهابها إلى النوم. حين كانت طفلةً صغيرةً، كانت تُدفع بخشونة خارج الطريق. لم يشرحوا لها شيئاً، وكانت ترقد في فراشها برعب وعجب؛ في الصباح كانت ترتبك على حدٍّ

1- رسوم غويليرمو كاهلو: ثلاث لوحات بالألوان المائية هي ضمن مجموعة آيزولدو كاهلو. الأولى حياة ساكنة، الثانية منظر طبيعي لفناءٍ محاذٍ لمخزن الحبوب ذي عِجلين زغبين يبدو أنهما ابتهجا لأن دجاجة أماً كانت تنفخ صدرها بغروروتكبر كي تحمي فراخها، أما اللوحة الثالثة فهي نسخة من لوحة كاسبر ميتشر Casper Mietscher المعنونة: *صانع الدانتيلا المخرَّمات*، في (مجموعة والاس) بلندن. اللوحتان الأولى والثالثة مؤرخة في العام 1938. المنظر الطبيعي للفناء المحاذي لمخزن الحبوب غير مؤرخ - ك.

2- فريدا هي فضلاً عن ذلك مثال آخر: في مقالتها المعنونة: «لماذا لا توجد فنانات عظيمات؟» (في توماس بي. هيس واليزابيث سي. بيكر، «*الفَنّ والسياسة الجنسية*»، نيويورك: ماكميلان، 1973)، لاحظتْ ليندا نوتشلن Linda Nochlin أن هنالك أمثلة كثيرة في تاريخ الفَنّ المتعلق بالفنانات آباؤهن كانوا فنانين. زيادةً على ذلك، فنانات القرن التاسع عشر والعشرين في كثير من الأحيان «لديهن ارتباطات شخصية حميمة بفنانين ذكور أقوياء أو نافذين» (اص: 30). من الجلي أن فريدا استفادتْ من هذا الأمر أيضاً - ك.

3- ماريتا روبوستي Marieta Robusti (1560 - 1590): رسامة من فينيسا، إيطاليا، في عهد النهضة الأوروبية - م.

4- أرتيمسيا جينتيليسكي Artemesia Gentileschi (1593 - 1656): رسامة باروكية إيطالية، تُعَدُّ اليوم واحدة من أبرز الرسامين في الجيل الذي أعقب كارافاجيو - م.

5- أنجليكا كاوفمان (1741 - 1807): رسامة سويسرية تنتمي للمدرسة الكلاسيكية الحديثة، حققتْ نجاحاً في لندن وروما. هي واحدة من عضوتين مؤسستين لـ«الأكاديمية الملكية» في لندن، العام 1768. ترد إلى الذهن بوصفها رسامة تاريخية، ورسامة بورتريهات بارعة، رسامة مناظر طبيعية، ورسامة ديكور - م.

سواء حين تجد أباها يتصرف بصورةٍ طبيعية تماماً، كما لو أن شيئاً لم يحدث. أصبح أبوها، تقول، «نوعاً من لغزٍ مخيف»[1]، كنتُ أشفق عليه أنا أيضاً». وتالياً، كانت تصاحبه في كثيرٍ من الأحيان في نزهاته الفوتوغرافية، كي تكون إلى جانبه حين يحتاجها. «في مرّاتٍ كثيرة، حين كان يمشي»[2] ومعه آلة التصوير خاصّته على كتفه ويمسكني من يدي، يسقط فجأةً. تعلّمتُ أن أساعده خلال نوباته في وسط الشارع. فمن ناحية، كنتُ أحرص على أن يستنشق حالاً الكحول أو الأثير[3]، ومن الناحية الأخرى، كنتُ أحرص مخافة أن تُسرق آلة التصوير خاصته».

بعد مضي أعوامٍ عدّة، كتبتْ فريدا في يومياتها: «كانت طفولتي عجيبةً، لأنه، رغم أن أبي رجلٌ عليل (كانت تداهمه حالات الدوار كل شهر ونصف)، كان بالنسبة لي مَثَلاً ممتازاً في الرقة والرهافة، في العمل (كمصور فوتوغرافي، وكذلك كرسام) وقبل كل شيء في فهمه لمشكلاتي كلها».

وثمة دليلٌ آخر على حبها بوصفها ابنة هو «*بورتريه لدون غويليرمو كاهلو*» (الصورة رقم 7). استند هذا البورتريه على صورة فوتوغرافية ربما أخذها لنفسه، وكانت قد رسمتها في العام 1952، أحد عشر عاماً بعد أن فارق الحياة جراء نوبة قلبية، وعامان فقط قبل وفاتها هي. ألوان بنية هادئة، ألوان رمادية، ولون أسود تنقل جدية الـ «هر كاهلو»؛ الجبين المتجعد والنظرة الضارية، المسكونة في عينيه بحجمهما الأكبر من المعتاد – عينان كانتا مدورتين ولامعتين مثل عدسة الكاميرا العائدة له – وهذه إشارة خفيّة إلى انعدام التوازن العاطفي. من المدهش أن فريدا في مرةٍ من المرات استخدمتْ كلمة «هادئ»[4]، في وصفها لأبيها، لأن هدوءه الظاهري نجم عن السيطرة وقلة الكلام، لا عن مشاعر حقيقية بالسلام والطمأنينة. بنحوٍ مشابه، كانت فريدا تفضل أن ترسم وجهها دوماً باعتباره قناعاً جامد الشعور كي تخبئ القلق الذي يعتمل في داخلها. مطوِّقةً الرجل وآلة التصوير خاصته، ومكررةً الأشكال الدائرية لعينيه وعدسته، رسمتْ فريدا خلايا مُكبَّرة تحوي نوى

1- «نوعاً من لغزٍ مخيف»: ملاحظات ليزلي – ك.
2- «في مراتٍ كثيرة حين كان يمشي»: تيبول، *Cronica*: 28 – ك.
3- الأثير ether: سائل سريع الالتهاب يُستخدم كمخدر – م.
4- استخدمتْ كلمة «هادئ»: م. س: 21 – ك.

داكنة تطفو في حشدٍ من العلامات الداكنة الصغيرة التي توحي بالحَيْمَن. أكانت تريد حصراً الإشارة إلى الحقيقة التي تذهب إلى القول إنه أصلها البيولوجي؟ أم أنّ الخلفية توحي بأن فريدا رأتِ ارتباطاً بين أبيها وبين الطاقة الأولية؟ مهما كان المعنى الذي تقصده، كان جوهر علامات التقطّع[1] هو تعميق الشعور بالقلق لدى غويليرمو كاهلو.

كانت لفيفة الرّق المكتوبة أسفل التمثال النصفي لأبيها تقول: «رسمتُ أبي، فيلهلم كاهلو من أصل هنغاري - ألماني، مهنته فنان فوتوغرافي، ميزاته شهم، ذكي، ولطيف، شجاع لأنه عانى على مدى ستين عاماً من الصرع، إلا إنه لم يتوقفْ عن العمل وحارب ضد هتلر، وكان يحب عمله إلى درجة العبادة. ابنته فريدا كاهلو».

telegram @soramnqraa

1- جوهر علامات التقطع: تنقل إلينا الخلفية شعوراً بالقلق بالطريقة نفسها التي يفعل بها ذلك ورق الجدار في خلفية لوحة فان كوخ الموسومة بـ «*La Berceuse*» (1889)، المرسومة في إحدى اللحظات حين أُصيب فان كوخ بمرض عقلي وانتهى من رسمها خلال شفائه من المرض، وإزعاج أصدقائه المقرّبين. يحس المرء أنه في بورتريه فريدا لأبيها وفي *La Berceuse* لفان كوخ أن الصورة هي أيقونة شخصية، تعكس حاجة الرسام القصوى لموضوع بورتريه. وهو يكتب عما قصده في هذا البورتريه، قال فان كوخ إنه كان يريد أن يخلق صورةً من نوع ما يمكنها أن تريح وتخفف وطأة «العزلة الحزينة» لصيادي السمك. على غرار الفنان الهولندي الضليع، يبدو أن فريدا قد حاولتْ أن تخلق شيئاً ينطوي على الانتقاد ويكون مواسياً في الوقت نفسه - ك. علامات التقطّع staccato marks نقطة أو وتد أو ضربة عمودية فوق النوتة الموسيقية أو أسفلها للإشارة إلى أنها يجب أن تُعزف بصورةٍ متقطعة - م.

الفصل الثالث

المدرسة الوطنية الإعدادية

في العام 1922، دخلتْ فريدا كاهلو «المدرسة الوطنية الإعدادية»، وهي بلا شك أفضل مؤسسة تعليمية في المكسيك. وانطلاقاً من أوامر أمها، شقيقاتها، خالاتها، بعيداً عن الحياة القروية الوديعة والمُضجرة في كويواكان، زُجَّتْ في قلب مكسيكو سيتي، حيث تم اختراع مكسيك حديثة وحيث أسهم الطلبة فعلياً في هذا الاختراع. من بين زملائها وزميلاتها زبدة الشبيبة المكسيكية، أبناء وبنات أشخاص مهنيِّين من العاصمة ومن الأقاليم كانوا يريدون أن يُعدّوا أولادهم وبناتهم لشتى الشهادات الجامعية وللكليات المهنية في «الجامعة الوطنية». حين انتهتْ أيامهم الدراسية، لم يكتفوا فقط بالمساعدة في تغيير مدرستهم وجامعتهم معاً؛ بل كانوا في طريقهم لأن يصبحوا أيضاً قادةً في المجتمع الوطني. لا عجب من أن فريدا غيّرتْ تاريخ ولادتها حيث جعلتْ هذا التاريخ هو العام الذي اندلعتْ فيه «الثورة المكسيكية». إذا كان هذا القرار قد جاء في لحظةٍ خاطفة من التَبَصُّر، فإن القصة الكامنة وراءه قد تجلّتْ للعيان في سنواتها الصاخبة في «المدرسة الإعدادية».

منذ استهلالها، كانت «الإعدادية» مؤثرة. كانت قد تأسّستْ في العام 1868، بعد إعدام الإمبراطور مكسميليان[1]، حين تحوّلتْ «الكلية اليسوعية في سان إيلديفونسو» إلى جزء من النظام الجمهوري المُستعاد ذي التعليم العلماني الحرّ الذي وضعه رئيس الجمهورية بينيتو خواريث

1- الإمبراطور ماكسيميليان (1832 - 1867): هو الملك الوحيد للإمبراطورية المكسيكية الثانية. هو الشقيق الأصغر لملك النمسا فرنسيس جوزيف. دعاه نابليون الثالث لتولي الحكم في المكسيك - م.

Benito Juarez [1]، وكانت أشبه بكلية منها إلى مدرسة ثانوية. كان مديرها الأول، غابينو باريدا، يصف المنهاج الدراسي بوصفه سلّم علم ومعرفة، كل درجة تؤدي إلى الدرجة التي تليها، بدءاً من الرياضيات وانتهاءً بالمنطق. خلال ذلك، يتلقى الطلبة سلسلة من المحاضرات في العلوم الفيزيائية والبيولوجية؛ اللغات يتم تنسيقها مع سياق الدراسة العلمية - أولاً اللغة الفرنسية، تليها الإنكليزية، وفي حالات معينة الألمانية، وفي السنتين الأخيرتين، اللاتينية. «ما يلي»، قال باريدا، «سيكون شعارنا[2]: الحرية، النظام، التقدّم؛ الحرية بوصفها وسيلةً، النظام بوصفه أساساً، والتقدم بوصفه غايةً». كانت كلماته تفسيراً لتلك الكلمات المحفورة في الحجر في شعار النبالة الخاص بالإعدادية: «المحبة، النظام، والتقدم».

في العام 1910، حينْ سُمعَتِ المدافع الاستهلالية للثورة في الأقاليم، آخِرُ وزير تعليم لدى پورفيريو دياث[3]، خوستا سييرا، ابتدع «الجامعة الوطنية في المكسيك» وجعل «الإعدادية» جزءاً مكملاً لها؛ بحلول عشرينيات القرن العشرين، كان الانتظام في المدرسة يعني أنك تعلّمتَ على أيدي أكفأ العقول في المكسيك - عالم البيولوجيا إسحق أوتشوترينا، في سبيل المثال؛ المؤرخ دانييل كوسيو ڤيليغاس؛ الفيلسوفان أنطونيو كاسو وصموئيل راموس، علماء الأدب إيراسمو كاستيلانوس كوينتو، جيمي توريس بوديت، ونارسيكو باسولس (في ذلك الحين مدير مدرسة القانون)، آخر اثنين من الشخصيات الواردة أعلاه خدما بصفة وزيري تعليم. كان ذلك يعني أيضاً أنكَ قد التحقتَ بمركز الخميرة الثقافية والسياسية.

1- بينيتو خواريث (1806 - 1872): محامٍ مكسيكي وسياسي ليبرالي وبطل قومي، من أصول زابوتكية Zapotec من أواكساكا Oaxaca. وهو رئيس الجمهورية المكسيكية السادس والعشرون للمدة بين 1861 و1872، حارب الاحتلال الأجنبي بقيادة الإمبراطور ماكسميليان للمدة بين 1864 و1867، وكان يسعى إلى تحقيق إصلاحات دستورية وتأسيس نظام جمهوري فيدرالي - م.

2- «سيكون شعارنا»: بالتاسار دروموندو، «*Mi Calle de San Ildefonso*»: 30 - ك.

3- پورفيريو دياث (1830 - 1915): جنرال وسياسي مكسيكي، خدم بصفة رئيس جمهورية المكسيك على مدى سبع دورات، مجموعها ثلاثة عقود ونصف، من 1876 - 1880 ومن 1884 إلى 1911. شخص محنك في «حرب الإصلاح» (1858 - 1960)، والتدخل الفرنسي في المكسيك (1862 - 1867)، قاد القوات الجمهورية ضد الدور الذي فرضه الفرنسيون الذي لعبه ماكسميليان. تقلّد السلطة في انقلاب عسكري في العام 1876 - م.

في أثناء السنوات الأربع والثلاثين من دكتاتورية پورفيريو دياث، كان مسار البلد تُقرِّره على نحوٍ واسع مجموعةٌ من المحامين، المحاسبين، والمثقفين الذين عُرفوا بـ «*científicos*» (العِلميُّون)؛ غالبية هؤلاء الرجال هم طلبة الفيلسوف الوضعي (أوغست كومتي)[1]. كانوا ينظرون إلى خارج البلاد صوب أوروبا «الحديثة» بحثاً عن أمثلة تُحتذى في مجال الثقافة والاقتصاد، وكانوا قد وضعوا قدراً كبيراً من الصناعة المكسيكية وكذلك استثمار موارد المكسيك الطبيعية في أيدي الأجانب، أي أيدي الأمريكيِّين الشماليِّين والأوروبيين. كانت الثقافة المكسيكية الفطرية مُحتقَرةً، وكان الهنود الذين ابتدعوها قد حُطَّ من قدرهم. كان المكسيكيون المحنَّكون يفضلون المحاكاة: الرسوم التي تشبه تلك التي رسمها الأستاذان الإسبانيان الضليعان موريلّو Murillo أو ثيلواغا Zuloaga، الجادات التي كانت تنسخ الـ «شانزلزيه»، وبنايات «الفنون الجميلة» التي تشبه كعكات عيد الميلاد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية. پورفيريو دياث نفسه كان يكسو جلده البرونزي بالمسحوق كي يخفي حقيقة كونه هندياً مكسيكياً وفي عروقه يجري قليلٌ من الدم الإسباني.

استغرقَتِ الثورة عقداً من الزمن كي تُعيد المكسيك إلى المكسيكين، إنما بحلول عقد العشرينيات كانت مكاسب المعركة طويلة الأمد قد قويتْ وباتتْ أكثر صلابة. كانت هنالك إصلاحات للأرض والعمل، قُلّصتْ سلطة الكنيسة الكاثوليكية بنحوٍ قاسٍ، مُرِّرَتِ القوانين التي تقضي بإرجاع الموارد الطبيعية إلى البلاد. وفيما بدأ المكسيكيُّون يصوغون هويّةً متكبّرة جديدة، رفضوا سابقاً الأفكار الممنوحة كجائزة والأزياء التي استعاروها من فرنسا وإسبانيا، واحتضنوا ثقافةً محلّية. «المثاليون، يواصلون بعزم وعناد[2] مساعيهم من أجل خلاص البلاد»، نصح أنطونيو كاسو طلبته، «أديروا أعينكم إلى تراب المكسيك، إلى طقوسنا وأعرافنا، آمالنا وأمنياتنا، إلى ما نحن عليه فعلاً!».

لدى انتخابه في العام 1920، عيّن رئيس الجمهورية ألڤارو أوبريغون خوزيه

1- أوغوستي كومتي Auguste Comte (1798-1857): فيلسوف فرنسي، أنشأ نظام الدراسة الاستنتاجية للفعل البشري ومذهب الوضعية. وفي بعض الأحيان يُعدّ أول فيلسوف للعلوم بالمعنى الحديث للمصطلح. الفلسفة الوضعية التي تُعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب مهملةً كلَّ فكر تجريدي في الأسباب المنطقية - م.

2- «المثاليون، يواصلون بعزم وعناد»: م. س: 46 - ك.

ڤاسكونسيلوس وزيراً للتعليم الحكومي، والأخير محامٍ بارع وفيلسوف ينتمي لجيل ما بعد الـ «*científicos*»، الذي ساهم في الثورة على دياث. كان هدف ڤاسكونسيلوس هو أن يجعل التعليم المكسيكي تعليماً حقيقياً: وهذا، قال، يجب أن يتأسس على «دمنا[1]، على لغتنا، وعلى شعبنا». شنَّ حملةً عنيفةً كي يجعل المكسيك تعرف القراءة والكتابة، أمر بإنشاء ألف مدرسة ريفية وتالياً نظَّم جيشاً من المعلمين والمدرسين كي يأخذ الكتب (والعَلم) إلى المناطق النائية عن المدن. جهّز المكتبات، أنشأ الملاعب والمسابح العامة، ونظَّم مدارس الفَنّ في الهواء الطلق. أمرَ بأن تُطبع الأعمال الكلاسيكية من مثل «*حوارات*» أفلاطون، «*الكوميديا الإلهية*» لدانتي، و«*فاوست*» لغوته بأسعار زهيدة كي يتمكن الشعب من قراءتها، أما بالنسبة للأشخاص العاجزين عن القراءة، فقد نظّم حفلات موسيقية مجانية وتعاقد مع الرسامين من مثل دييغو ريڤيرا، خوزيه كليمنت أورزكو، وديڤيد ألفارو سيكيروسDavid Alfaro Siqueiros كي يعملوا بأجور بنّائين، في تزيين الأسوار العامة بالجداريات التي تمجّد التاريخ والثقافة المكسيكيين. الفَنّ، كان ڤاسكونسيلوس يعتقد، أن بوسعه أن يُلهم التغيير الاجتماعي. كانت فلسفته، فلسفة الحدس، مناقضة للمنطق والتجريبية[2] اللذين كان يبجلهما الـ «*científicos*». «البشر يكونون طيّعين أكثر[3] حين نقاربهم بوساطة حواسهم»، قال، «كما يحصل الأمر حين يتأمّل المرء أشكالاً وصوراً جميلة، أو حين يسمع إيقاعات وأنغاماً عذبةً». كان إيمانه الصوفي في عظمة الإنسان الأمرندي[4] يتلخّص في كلماته: «الروح ينبغي أن تتكلّم من خلال عِرقي»[5].

كان هذا، في ذلك الحين، هو مزاج الحماسة ومذهب الفعالية[6]، الغضب

1- يجب أن يتأسس على «دمنا»: أوكتاڤيو باث، «*متاهة العزلة: الحياة والفكر في المكسيك*»: 152 – ك. ترجمتْ هذا الكتاب نرمين إبراهيم عاجل، وصدر عن «دار المأمون»، بغداد، 1996، بعنوان «متاهة الوحدة» – م.

2- التجريبية empiricism: الاعتماد على الملاحظة والتجريب، وبخاصة في العلوم الطبيعية – م.

3- «البشر يكونون طيّعين أكثر»: جين شارلوت، «*النهضة الجدارية المكسيكية: 1920 - 1925*»: 87، 93 – ك.

4- الأمرندي Amerind: هندي من هنود أمريكا الحمر – م.

5- «الروح ينبغي أن تتكلّم»: باث، «*متاهة العزلة*»: 146، 147 – ك.

6- مذهب الفعالية activism: مذهب يؤكد على ضرورة اتخاذ الإجراءات الفعالة أو العنيفة (كاستعمال القوة لتحقيق الأغراض السياسية) – م.

وحماسة المُصلحِ، وقد أصبح قالب فريدا حين غادرَتِ الجدران الوقائية لفناء منزلها، تخلّتْ عن الزمن المألوف لحيّها السكني، وركبتْ في أتوبيس كهربائي يجوب المدينة خلال ساعة واحدة كي تذهب إلى مدرستها الجديدة. «نحن لا نتكلّم عن زمن[1] الأكاذيب ولا الأوهام، ولا أحلام اليقظة»، كتب أندريس إدوارتي Andres Iduarte (مدير [المعهد الوطني للفنون الجميلة] في مطلع خمسينيات القرن العشرين)، الذي عرف فريدا في «الإعدادية». «كان ذاك زمن الحقيقة، زمن الإيمان، الشغف، النبل، التقدم، الجوّ السماوي والفولاذ الدنيوي جداً. كنا محظوظين، أن نكون مع فريدا، كنا محظوظين، نحن الشبيبة، الفتيان، أطفال زمني: كانت حيويّتنا تتطابق مع حيوية المكسيك؛ نشأنا نشأةً روحية فيما كان بلدنا ينمو ويتطور في دنيا الأخلاق».

المبنى الاستعماري الشبيه بالحصن المشيَّد بالحجر البركاني البنّي المحمرّ الذي يؤوي «المدرسة الإعدادية» يقوم على بعد بلوكات قليلة من الزوكالو Zócalo، الساحة العامة المركزية في مكسيكو سيتي (يُقال إنه شُيِّد على الساحة الكبيرة ومعابد الأزتيك)، حيث تقع الكاتدرائية والمباني الحكومية، من بينها «القصر الوطني». في زمن فريدا، كان هذا المبنى أيضاً موقع الجامعة، وعلى مقربة من «الإعدادية» يوجد عدد من المخازن، المطاعم، الحدائق العامة، وصالات السينما، بالإضافة إلى مدارس أخرى متنوعة، من مثل Escuela Miguel Lerdo، خارجها كان فتيان «الإعدادية» يحتشدون عصر كل يوم في الساعة الخامسة كي ينتظروا صديقاتهم ريثما ينصرفن من المدرسة. كان الباعة الجوَّالون في الشارع يجدون زبائن جياعاً يتلهفون لتناول الـ«*carnitas*» (اللحم المشويّ) أو *nieve* (عصير الفاكهة المثلج) أو *churros* (الفطائر المقلية)، وعازفو الأرغن في الشارع يملؤون الآذان اليافعة الرومانسية بالألحان العذبة، الحزينة من تأليف أوغسطين لارا[2].

1- «نحن لا نتكلم عن زمن»: أندريس إدوارتي، «Imagen de Frida Kahlo»، قصاصة من إحدى صحف كراكاس (12آب [أغسطس]، 1954)، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

2- أوغسطين لارا (1897 – 1970): مؤلف موسيقي ومؤدٍّ interpreter للأغاني ولموسيقى البوليرو الإسبانية، يُعدُّ واحداً من أشهر كتاب الأغاني في عصره. حظيتْ موسيقاه بتقدير عالٍ لا في المكسيك وحدها فحسب بل في أمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية ومنطقة الكاريبي وكوبا – م.

كانت باحات «الإعدادية» المقنطرة ملعباً، منصةً عالية، ميدان معركة. كان معلم الجمباز يصيح قائلاً «واحد، اثنان؛ واحد، اثنان!»، فيما يقفز جيش من الأقدام سويةً ومتباعدة، وكانت الحيطان تُردِّد أصداء صرخة المدرسة[1]: «Shi...ts...pum/Jooya,Jooya,/Ca-chun,ra,ra,/Jooya,Jooya,/ Preparatoria!».

في الباحات المرصوفة، أيضاً، يُمكن سماع النبرات الجدِّية إنما المشحونة بالعاطفة للخطباء اليافعين وهم يناقشون مسألة حقوق الطلبة أو يعلنون ولاءاتهم - يمنة، يسرة، وسط - بينما الأشخاص كثيرو المزاح يخطِّطون للقيام بأعمال مزعجة في السلالم المظلمة. كان مزاج الحماسة والاهتياج يفيض إلى خارج مبنى المدرسة ويلج الشوارع؛ ذات مرة في أثناء موسم الكرنفال خطف صبيٌّ يرتدي زيّ كيوبيد[2] ترمواي وقاد «مستشفى المجانين القائم على عجلات»[3] في كافة أرجاء مكسيكو سيتي. كانت القنابل تنفجر في بعض الأحيان، ويُستدعى رجال الإطفاء المزوَّدين بخراطيم الماء. كانت المدافع تطلق نيرانها؛ ذات مرة، طيّرتْ رصاصةٌ أنف رئيس الإطفائيِّين. «شجار هائل[4] في [المدرسة الإعدادية]!»، هذا ما ورد في العنوان الرئيس للجريدة. «عدوان على وزير التعليم!».

حين دخلتْ فريدا «الإعدادية»، كانت الفتيات قد قُبِلْن فيها منذ عهدٍ قريب؛ وهذا لا يثير العجب أو الاستغراب، قلّة من الفتيات انتظمن في المدرسة، وكانت فريدا واحدةً من بين خمس وثلاثين طالبة من مجموع الطلبة الكلي البالغ عددهم ألفين (أحد الآباء سمح لابنته[5] بالانخراط في المدرسة شريطة أن تعده بعدم التحدّث مع الصبيان). ربما اعترضتْ ماتيلده كالدرون دي كاهلو على إرسال ابنتِها إلى مكانٍ خالٍ من الحماية كهذا، لكن غويليرمو كاهلو لم يكنْ لديه تحفُّظات على ذلك. ولأنه ليس لديه ولد كي يلبِّي طموحاته الدراسية المُحبطة،

1- صرخة المدرسة: دروموندو، «*Mi Calle*»: 28 - ك.

2- كيوبيد Cupid: إله الحب عند الرومان. يظهر في الصور والتماثيل طفلاً جميلاً مجنَّحاً يحمل قوساً ونشاباً - م.

3- «مستشفى المجانين القائم على عجلات»: م. س: 78 - ك.

4- «شجار هائل»: شارلوت: «*النهضة الجدارية المكسيكية*»: 115 - 116 - ك.

5- أحد الآباء سمح لابنته: إلينا بودر، حوار شخصي، لوس أنجلس، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 - ك.

علّق آماله كلها على ابنته الأثيرة. فريدا، حالها حال الابن الواعد جداً في العُرف المتمتّع بقداسة القِدم، تعيَّن عليها أن تجهِّز نفسها كي تباشر مهنة ما. كونها اجتازَتِ امتحانات القبول في «الإعدادية» هو خير مؤشر على وعدها الاستثنائي. اختارتْ سلسلة دراسات سوف تقودها بعد خمسة أعوام إلى الكلية الطبّية.

في سن الرابعة عشرة، كانت فريدا «مراهقة هشّة»[1]، نحيفة وجسمها متناسق الأجزاء، كانت تشعّ حيويةً غريبةً، هي خليط من الرقّة والجرأة المتصلّبة. كانت تصفِّف شعرها الأسود بحيث يكون شعر ناصيتها مقصوصاً بشكل مستقيم على جبينها (تالياً قصّته بهيئة خصلات جامحة وربما «لم يكنْ يراعي الذوق العام»). منحتها شفتاها المكتنزتان، الحسّيتان، زيادةً على الغمَّازة في حنكها مظهراً خارجياً جريئاً، فاحشاً، قوّته العينان الداكنتان المشعّتان تحت الحاجبين الكثّين المتّصلَين. وصلتْ إلى المدرسة، حيث لم يكنْ الطلبة يرتدون زياً رسمياً، بزيّ شبيه بزيّ طالبة ثانوية ألمانية الجنسية[2]، بتنّورة غبردين[3] زرقاء داكنة ذات طيّات، جوارب سميكة، جزمة، وقبعة قش سوداء عريضة الحافات ذات أشرطة في الخلف تتدلّى على ظهرها. أليسيا غالنت، صديقةٌ (وموضوع بورتريه) قابلت فريدا في العام 1924، تتذكرها ببدلاتها السروالية الزُّرق مع المشابك المعدنية وهي تقود دراجتها في كويواكان. هذا الزي الاستثنائي زيادةً على قَصّة شعرها الصبيانية دفع الأمهات البورجوازيات، اللواتي لمحنها وهي تقود دراجتها الهوائية صحبة مجموعة من الصبيان، لأن يهتفن، «*Que niña tan fea!*»[4] (يا لها من فتاةٍ

1- «مراهقة هشة»: أليخاندرو غوميث أرياس: «Un Testimonio Sobre Frida Kahlo»، حاشية – ك.

2- شبيه بزي طالبة ثانوية ألمانية الجنسية: م. س. يقول غوميث أرياس إن فريدا قبل إن تدخل المدرسة الإعدادية درستْ مدةً وجيزة في الـ«Collegio Alemán»، المدرسة الألمانية في مكسيكو سيتي، إلّا أن أبويها وجدا أن رسوم التعليم أعلى من مواردهما المالية ووجدت فريدا النظام التعليمي متزمّتاً جداً (غوميث أرياس، حوارات شخصية). كما قالت فريدا إنها درستْ عامين في «معهد إعداد المعلمين والمعلمات»، وهو مؤسسة تعليمية تأسستْ في العام 1887 من أجل تدريب وإعداد معلمي ومعلمات المدارس الابتدائية.
(Teresa del Condé, *Vida de Frida Kahlo*, p. 13) – ك.

3- الغبردين gabardine: قماش متين – م.

4- «Que niña tan fea!»: أليسيا غالانت، مقتبس في «Gabriela Rabago Palafox, Frida Vive en Coyoacan»، قصاصة جريدة تعود للعام 1982 في أرشيف المؤلفة – ك.

قبيحة!). لكن أصدقاءها وجدوها فاتنةً. كثيرون منهم يتذكرون أنها كانت تحمل على الدوام حقيبة ظهر طالبة مدرسة[1] تعادل «عالماً صغيراً على ظهرها»: مناهج دراسية، دفاتر ملاحظات، رسوم، فراشات وأزهار مجفَّفة، ألوان، وكتب مطبوعة بالخط القوطيّ من مكتبة أبيها.

من البداية، كانت الغُلامة نادراً ما تُرى في الطابق العلوي من أكبر باحة في «المدرسة الإعدادية»، حيث الطالبة المفوَّضة[2] للفتيات، دولوريس أنجيليس كاستيللو، تفرض سطوتها حيث من المتوقَّع أن تكون الفتيات هناك عندما لا يكنَّ في قاعة الدراسة. كانت فريدا تعدّ معظم الفتيات بوصفهن *cursi*[3] (سخيفات وسوقيّات)، وكانت تنزعج من أقاويلهن وتفاهاتهن التي لا نهاية لها، كانت تسمّيهن *escuinclas* (بنحو ازدرائيّ، «بنات صغيرات»؛ *escuincles* هي كلاب مكسيكية ملساء). كانت تفضّل أن تلهو بصخب في ممرات المدرسة، وتساهم في أنشطة بعض الزُّمر الكثيرة التي تهب الحياة الاجتماعية في المدرسة بنيتها غير الرسمية. كانت هنالك مجموعات تنخرط في أنشطة محدَّدة – الألعاب الرياضية، السياسة، الصحافة، الأدب، الفَنّ، الفلسفة. توجد مجموعات تناقش مسائل معينة، مجموعات تمضي في نزهات، وجمعيات منخرطة في فعل اجتماعي. بعضهم كانوا يشعرون أن إصلاحات ڤاسكونسيلوس الشعبية مرادفة لنهضةٍ وطنية. فيما كان آخرون يحسبون أن دمقرطة الثقافة يعني انحطاطاً ثقافياً. بعضهم كانوا يطالعون ماركس؛ آخرون أغاظتهم إصلاحات الثورة. بينما كان الطلبة الراديكاليون يرفضون الدين، كان الطلبة المحافظون يدافعون عن «الكنيسة الكاثوليكية» بحماسة وعنف. كانت الزمر المتنوعة تتعارك في أروقة المدرسة وعلى صفحات منشورات المدرسة التي لا تُعدّ ولا تُحصى.

كان لدى فريدا أصدقاء وصديقات في زُمر عديدة في «الإعدادية». من بين الزمر «المُعاصِرون» Contemporáneos[4]، وهم مجموعة أدبية، كانت

1- تحمل على الدوام حقيبة ظهر طالبة مدرسة: غوميث أرياس: فريدا كاهلو – حاشية – ك.

2- الطالبة المفوضة prefect: طالبة تكلَّف بمساعدة المعلِّمة أو المدرِّسة في حفظ النظام، تسمَّى في العراق: مراقبة الصف – م.

3- كانت فريدا تعدّ معظم الفتيات بوصفهن *cursi*: آيزولدا كاهلو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الأول/ أكتوبر 1977 – ك.

4- من بين الزمر «المعاصرون»: زينديخاس، «فريدا كاهلو»: 1 – ك.

فريدا تعرف الشاعر سلڤادور نوڤو وكاتب المقالات، الشاعر والروائي خافيير ڤيلاوروتيا. لاحقاً، سوف تصبح صديقة حميمة للشاعر البارز كارلوس بيليكير Carlos Pellicer، وبطبيعة الحال كانت تعرف الناقد خورخي كوستا Jorge Cuesta (الذي تزوّج عقيلة دييغو ريڤيرا الثانية، لوپي مارين Lupe Marín). كانوا معروفين في حوليّات الأدب المكسيكي بوصفهم نخبويِّين، صفائيين[1]، طليعيِّين بطريقة مؤرَّبة[2] (كانوا يحبون أندريه جيد، كوكتو، پاوند، إليوت)، المعاصرون Contemporáneos كانوا يعارضون في آن الواقعية الاجتماعية وكذلك نسب صفات مثالية للأدب الفطري. توجد مجموعة أخرى كانت فريدا تستمتع بصحبتهم وهم الـ «Maistros»، التي تضم اثنين من الطلبة الخطباء المؤيدين لـ «ڤاسكونسيلوس»: سلڤادور أثيولا Salvador Azuela (نجل الروائي ماريانو أثيولا، الذي كتب *«ضحايا الظلم والاضطهاد»*، أشهر رواية عن الثورة المكسيكية) والراديكالي اليساري جيرمان دي كامپو.

لكن أصدقاء «*cuates*» فريدا الحقيقيين[3] هم الكاتشوتشاس Cachuchas، الذين نالوا هذه التسمية عن القبعات التي كانوا يعتمرونها وكانوا مشهورين في «الإعدادية» بسبب عقولهم وأعمالهم المزعجة. هذه العصبة تتألف من سبعة فتيان وفتاتين - ميغويل أن. ليرا (الذي كانت فريدا تلقبه بـ «تشونغ لِي» لأنه كان طالباً مجتهداً في الشعر الصيني)، خوزيه غوميث روبليدا، أوغسطين ليرا، جيسوس ريوس و ڤاليز (كانت تسميه فريدا Chucho Paisajes «مناظر طبيعية» بسبب اسم أسرته، «أنهار ووديان»)، ألفونسو ڤيللا، مانويل غونثاليث راميريث، وأليخاندرو غوميث أرياس، فضلاً عن

1- صفائيين purists: المذهب الصفائي مذهب في الرسم نشأ حوالي العام 1918 كردِّ فعل ضد المذهب التكعيبي واتسمتْ أعمال أصحابه بالبساطة والوضوح - م.

2- مؤرَّبة: أي متأثرة بالطريقة الأوروبية؛ مثلما نقول: مفرنسة، أو متأمركة - م.

3- أصدقاء «*cuates*» فريدا الحقيقيين: في وصف أفعال فريدا هذه والكاتشوتشاس اعتمدتُ على - ما لم أشرْ بخلاف ذلك - إلى الذكريات (المكتوبة أو المنقولة في الحوارات الشخصية) العائدة لأعضاء المجموعة، بالأخصّ أليخاندرو غوميث أرياس، لكنها تضم خوزيه غوميث روبليدا، مانويل غونثاليث راميريث، وجيسوس ريوس و ڤاليس، ومعاصرين آخرين من مثل بالتاسار دروموندو، أدولفو زامورا، وأدلينا زينديخاس - ك.

كارمن خيمي Carmen Jaime وفريدا - سوف يصبحون في المستقبل أعضاءً بارزين في الطبقة المهنية في المكسيك. اليوم، أليخاندرو غوميث مثقَّف، محام، صحافي سياسي ينال تقديراً عالياً جداً؛ ميغويل أن. ليرا أصبح محامياً وشاعراً؛ خوزيه غوميث روبليدا هو بروفيسور في علم النفس التحليلي بالكلّية الطبية في الجامعة، ومانويل غونثاليث راميريث مؤرخ، كاتب، ومحام (خدم فريدا ودييغو معاً في مناسبات عديدة).

لم يكنْ الشيء الذي يوحِّدهم في أيام تلمذتهم هو النشاط أو القضية بقدر ما يكون موقفهم من عدم الاحترام. مع أنّهم لم يورِّطوا أنفسهم بالسياسة (كانوا يعتقدون أن السياسيِّين يقومون بعملهم انطلاقاً من المصلحة الشخصية الضيقة)، اعتنقوا نوعاً من الاشتراكية الرومانسية الممزوجة بالوعي القومي. بوصفهم أتباعاً لـ «ڤاسكونسيلوس» كانوا يمجِّدون المُثُل العليا من أجل مستقبل بلدهم ويحرِّضون على إجراء الإصلاحات في المدرسة. إنما في الوقت نفسه كانوا يتمتعون باختلاق الفوضى في القاعات الدراسية، وكانت حالات هربهم[1] شائنةً وفي بعض الأحيان فظيعةً: ذات مرة فرغَتِ الصفوف حين ركبوا الحمير عبر الأروقة؛ وفي مرةٍ أخرى، حاكوا نسيجاً من الألعاب النارية حول كلب، أشعلوها، وأطلقوا الحيوان المسكين يركض وينبح عبر الممرات. أحد الأعضاء يتذكّر أنه «كان موقفاً مثيراً للضحك[2] ذاك الذي كنا نتّخذه حيال الناس والأشياء الأمر الذي جذب فريدا إلينا، لا لأنها تعوّدتْ أن تضحك على الناس الآخرين بل لأن الأمر سحرها، وبدأتْ تتعلّمه، وانتهى بها الحال أن أصبحتْ أستاذة التلاعبات اللفظية، وحين يتطلب الأمر، النكات اللاذعة». من الكاتشوتشاس Cachuchas، تعلّمتْ فريدا أيضاً نوعاً من الوفاء الرفاقيّ، وهي طريقة صبيانية في التعامل مع الصداقة بحيث إنّها ستحتفظ بها طَوَال سنيّ حياتها. في صحبتهم، كان عبثها الطبيعي قد تعمّق إلى بهجة في تدمير جميع السلطات.

كانت أفظع «مُزح» الـــ«Cachuchas» قد شملتْ أنطونيو كاسا، وهو واحد من أكثر الأساتذة الجامعيِّين تبجيلاً، غير أنه كان من وجهة نظر

1- حالات هربهم: بالتاسار دروموندو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 - ك.

2- «موقفاً مثيراً للضحك»: مانويل غونثاليث راميريث، «فريدا كاهلو» - ك.

الـ «Cachuchas» مفكراً محافظاً أكثر مما ينبغي. «ليندا»، شرحتْ فريدا لإحدى صديقاتها في المدرسة، «لا يمكننا أن نتقبل ذلك أكثر[1]. إنه يتكلم ويتكلم، بنحوٍ غايةٍ في الجمال، إنما من دون جوهر. لدينا ما يكفي من أفلاطون، أرسطوطاليس، كانط، بيرغسون، كومتي، وهو لا يجرؤ على الاختلاط بـ: هيغل، ماركس، وإنجلز. يتعيَّن علينا أن نقوم بشيءٍ ما!».

بينما كان البروفيسور يعطي محاضرته عن التطوُّر في الـ «Generalito»، قاعة تجمّع كبيرة كانت في يومٍ ما كنيسةً صغيرة، وضع الـ Cachuchas مفرقعة نارية بقياس ستّ بوصات مزوَّدة بتسعة وعشرين صمّاماً كهربائياً «فيوز» خارج الغرفة، على سطح النافذة فوق منبر الوعظ. رموا قطعة نقدية كي يروا مَن الذي سيشعلها. وقعَتِ القرعة على خوزيه غوميث روبليدا. يتذكر الأخير قائلاً: «غوميث أرياث، ميغويل أن. ليرا، ومانويل غونثاليث راميريث غادروا مبنى المدرسة[2]. أنا بقيتُ [وأشعلتُ الصمَّام الكهربائي] وجلستُ في الـ «Generalito» بجانب الطالبة المفوَّضة المعنية بالطالبات. بعد برهةٍ من الزمن حدث الانفجار. بارووم! تهشَّم زجاج النوافذ، وسقط وابلٌ من الزجاج والحجر على أنطونيو كاسا». كان الخطيب الفصيح قد تفاعل برباطة جأش تامّة. كان قد ملّس عَرَضاً شعره المشوَّش وواصل فوراً إعطاء محاضرته كما لو أن شيئاً لم يحصلْ قَطّ. كالعادة، كان الـ «Cachuchas» قد جهّزوا أعذارهم بشكل جيد – معظمهم إما غادروا المبنى أو كانوا جالسين ببراءة في قاعة المحاضرة – وهكذا أفلتوا من مصير صانعي «القنبلة» الذين أُلقي القبض عليهم: انفجار موجز.

إنه شيء أشبه بالأسطورة أن تُطرد فريدا[3] في إحدى المرات (السبب غير

1- لا يمكننا أن نتقبل ذلك أكثر: زينديخاس، «فريدا كاهلو»: 2. إنه شيء نادراً ما يثير الدهشة أن أنطونيو كاسو لم يشأ التحرّي عن الفكر الاشتراكي في صفوف الإعدادية. على أية حال، أنجز مقالةً نقدية عن الفلسفة الوضعية positivism، وكوّن فلسفةً من الحدس والفعل، الشعور والإحسان المسيحي. كان مناوئاً للإمبريالية ومناصراً للحكومة الدستورية، لكنه أحسَّ أن التقدّم يأتي من خلال الأفراد البارزين وأن هناك ضغطاً كبيراً جداً على الجماهير (جي. فريدريك ريبي، *أمريكا اللاتينية: تاريخ معاصر*، آن أربور، مطبعة جامعة ميتشيغان، 1968) – ك.

2- غوميث أرياث... غادروا مبنى المدرسة: خوزيه غوميث روبليدا، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، نيسان/ أبريل 1978 – ك.

3- أن تُطرد فريدا: بيرترام دي. وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 240 – 241 – ك.

مسجَّل). ما من شيء يثبِّط الهمَّة، أُخِذَتْ حالتُها إلى ڤاسكونسيلوس الذي كان عداؤه المشوب بالتحدّي لمدير الإعدادية، لومباردو توليدانو، معروفاً للجميع؛ أمر الوزير بأن يُعاد انتظامها في المدرسة. «إن لم يكنْ بوسعك أن تدبِّر حالك مع فتاةٍ صغيرة مثلها»، رُوي أنه قال لـ«توليدانو» المحاصَر، «أنتَ لا تصلح لأن تكون مديراً لمؤسسة تعليمية كهذه».

ثمّة مأوى مفضّل لدى الكاتشوتشاس Cachuchas وهو «مكتبة إيبيرو الأمريكية»، وهي لا تبعد إلّا مسافةً قصيرةً عن المدرسة. مع أنها كانت تتخذ من «الكنيسة القديمة لتجسيد المسيح» مقرّاً لها، كانت مكاناً دافئاً ومرحّباً، مع متاهة من رفوف الكتب الواطئة كي تقاوم عظمة صحن الكنيسة العالي، ذي العقد الشبيه بالأسطوانة، الذي كان مزخرفاً بجداريات روبرتو مونتينغرو وبالأعلام الحريرية البراقة لبلدان أمريكا اللاتينية. سمح أمينا مكتبة عطوفان للكاتشوتشاس باستخدام المكتبة بوصفها مُلكاً شخصياً لهم، وأمستْ «الإيبيرو» مكان لقائهم. كلٌّ واحد منهم، أكان فتىً أم فتاة، له ركنه الخاص به. هنا كانوا يتناقشون ويتجادلون، يتغازلون، يتعاركون، يكتبون المقالات، يرسمون الصور، ويطالعون الكتب.

كانوا يطالعون باستمرار – يطالعون كلَّ شيء من دوماس إلى ماريانو أزيولا، من «الكتاب المقدَّس» إلى «*زوزوبرا*» (المنشور في العام 1919 بقلم الشاعر رامون لوبيث ڤيلاردي، الذي كانت أعماله تتمسَّك بروح أعوام الثورة). كانوا يلتهمون الكتب العظيمة المكتوبة بالإسبانية وكذلك الكتب المترجمة من الأدب الروسيّ (بوشكين، غوغول، أندرييف، تولستوي) وكانوا يتابعون القصة والرواية المكسيكية الحديثة. في نهاية الأمر تعلّمتْ فريدا القراءة بثلاث لغات: الإسبانية، الإنكليزية، الألمانية. السيرة الذاتية المتخيَّلة للرسام الفلورنسيّ الذي عاش في القرن الخامس عشر پاولو أوتشيللو Paolo Uccelo التي قرأتها بترجمة مارسيل شووب Marcel Schwob بعنوان «*حيوات متخيَّلة*»، أثّرتْ فيها تأثيراً عميقاً جداً بحيث إنّها حفظتها عن ظهر قلب. ولأنها كانت مطّلعة على مجموعة كتب أبيها في الفلسفة، كان يحلو لها أن تتكلم كما لو أن قراءة هيغل وكانط شيء سهل سهولة قراءة مسلسلة هزلية. «أليخاندرو»، تصرخ، «وهي تمد رأسها

من الشباك،» أعرني كتاب شبنجلر الذي بحوزتك[1]. لا أملك شيئاً أقرؤه في الحافلة!».

كان الكاتشوتشاس وأصدقاؤهم يقيمون مسابقات كي يروا مَن بوسعه أن يكتشف كتاباً أفضل ومَن هو الذي ينتهي من مطالعته أوّلاً، وكان من دأبهم أن يحوّلوا ما يقرؤونه إلى دراما. أدلينا زينديخاس Adelina Zendejas، هي إحدى الفتيات في الإعدادية التي لا تعدّها فريدا متبجّحة *cursi*، تتذكّر[2] أنها كانت جزءاً من الجمهور المفتون حين روى أنجيل سالاس (باعتباره مايسترو)، فريدا، وجيسوس ريوس و ڤاليس رحلاتهم الخيالية. ارتجل هؤلاء الثلاثة معلوماتٍ مستقاة من الكتب التي قرأوها – ه. ج. ويلز، فيكتور هوغو، دوستويفسكي، جول ڤيرن – حكوا عن تسلّق جبال الهمالايا، تجوّلوا في أرجاء روسيا والصين، استكشفوا الأمازون وأعماق المحيط. كانت قصصهم تعجّ بالتفاصيل الواقعية: كيف جمعوا المال اللازم للقيام بالرحلة العجيبة، ماذا جمعوا من ثياب وأمتعة قبل انطلاقهم، كيف اختاروا وسائل النقل خاصتهم. أنجيل سالاس، الذي أصبح فيما بعد عالم موسيقى ومؤلّفاً موسيقياً، صاحب ابتكاراته بأغاني تاراسكان[3].

الرفاق، أكانوا من الكاتشوتشاس أم لا، كانت فريدا تسمّيهم *cuates* (أصدقاء) أو *manis* (أشقاء)، الفتيات (باستثناء الـ*escuinclas*) كُنّ *manas* (اختصار لكلمة *hermanas*، أو شقيقات). الشقيقة the *hermana* التي تذكرها فريدا في كثيرٍ من الأحيان في رسائلها هي الغُلامة الأخرى ذات المعنويات العالية، أوغستينا رينا (الملقّبة بـ «لا رينا» أو «رينيتا»). كان يحلو للفتاتين هاتين أن تتسكّعا[4] في الحدائق العامة الواقعة في حي الجامعة، حيث كان

1- «أعرني كتاب شبنجلر الذي بحوزتك»: دروموندو، حوار شخصي – ك. أوسفالد شبنجلر (1880 – 1936): مؤرخ وفيلسوف تاريخ ألماني الجنسية، كان لديه أيضاً ولعٌ بالرياضيات، العلوم، والفن. اشتهر بكتابة المعنون «إنحطاط الغرب» الذي نُشر في 1918، 1923 – م.

2- أدلينا زينديخاس... تتذكر: زينديخاس، فريدا كاهلو: 2 – ك.

3- تاراسكان Tarascan: ولاية تارسكان كانت دولة في الزمن ما قبل الكولومبي، تقريباً تغطي المنطقة الجغرافية في الولاية المكسيكية الحالية ميتشواكان Mitchoacan، أجزاءً من Jalisco وGuanajuata – م.

4- كان يحلو للفتاتين هاتين أن تتسكعا: م. س. – ك.

بوسعهما أن تستمعا إلى عازفي الأرغن في الشوارع والتحدّث من دون كلفة مع الطلبة المتغيِّبين من مدارسهم من دون إذن والطلاب الجدد. من الباعة المتجولين، كانت تحظى فريدا بالحلوى بأن ترمي قطعة نقد - لم تخسرْ أبداً - واكتسبتْ ذكاء ولغة الشارع[1]. في بعض الأحيان كان أنجيل سالاس يمضي معهما إلى «حديقة لوريتو»؛ وهناك تمدُّ فريدا قبعتها الكاتشوتشا، «تستجدي» فيما يعزف أنجيل على كمانه.

كانت فريدا تستمع بمعركة لا نهائية من الذكاء والفطنة مع أنثى أخرى من الـ «كاتشوتشا»، وهي كارمن خيمي Carmen Jaime [2]، كانت تقرأ أيَّ كتاب فلسفي يقع في يديها (تطورتْ وأصبحتْ طالبةً مجتهدةً في الأدب الإسباني في القرن السابع عشر) والتي كانت صحبتها قطعاً تعليماً بحدّ ذاتها. هي شابةٌ استثنائية حقاً، كانت ترتدي بنحوٍ غير متقن ثياباً ذكورية داكنة، واكتسبتْ لقب «جيمس» أو حتى «مصّاصة الدماء» حين كانت تمارس الألعاب الرياضية بـ «كاب»[3] أسود حين تمضي للتزلُّج فجراً. كانت اللغة الخاصة التي ابتدعتها قد تقاسمتها مع الكاتشوتشاس الآخرين، إذ تقول، في سبيل المثال، «Procedamos al comes» - «دعونا نتقدَّم نحو الأكل».

مع أنّها كانت قارئةً نهمةً، لم تكنْ فريدا طالبةً متفانية: كانت مولعة بعلم الأحياء، الأدب، والفن، غير أن البشر يسحرونها أكثر. لحسن الحظ، كانت قادرةً على إحراز علامات عالية من دون أن تبذل مجهوداً كبيراً في المطالعة - كان بمستطاعها أن تقرأ الكتاب المنهجيّ مرةً واحدة[4] وتتذكّر جميع محتوياته. من حقّها، كانت تشعر، ألّا تحضر المحاضرات التي يعطيها مدرِّسون غير مؤهَّلين أو مملُّون. وبدلاً من ذلك، كانت تجلس خارج قاعة

1- استخدمت الكاتبة كلمة argot: وهي لغة خاصة أو عامية تصطنعها فئة أو طبقة اجتماعية وبخاصة لغة اللصوص والمتشردين التي ابتدعوها لإخفاء أغراضهم - م.

2- كارمن جيمي Carmen Jaime: م. س. ودروموندو، «*Mi Calle*»: 153 - 160 - ك.

3- الكاب cape: رداء خارجي بلا كمين يُطرح على الكتفين - م.

4- كان بمستطاعها أن تقرأ الكتاب المنهجي مرةً واحدة:

Antonio Luna Arroyo, *juan O'Gorman Autobiografía Antología Juicious Críticos y Documentatcion exhustiva sobre su Obra* (Mexico City: Cuadernos Populares de Printura (Mexicana Moderna. 1973), p: 103.

الـدرس»[1] الذي اختارَتِ الانقطاع عنه وتقرأ بصوتٍ مرتفع لأصدقائها وصديقاتها. حين كانت تحضر، كانت تُفعِم المحاضرة بالحيوية والبهجة. وذات مرة، لأنها ضجرتْ من بروفيسور علم النفس وهو يعرض نظريته في النوم، سلّمتْ أدلينا زينديخاس مذكّرةً[2] كُتب عليها: «اقرئيها، اقلبيها، ومرِّريها إلى رينا. لا تضحكي، لأنك ستقعين في مشكلة إذا فعلتِ ذلك وربما سيطردونك». في الناحية الثانية من الورقة يوجد كاريكاتير عن المدرِّس بهيئة فيلٍ نائم. بطبيعة الحال، لم يستطعْ أيٌّ من الطلبة التسعين في الصف أن يكبت ضحكته حين مرَّ الرسم عليهم جميعاً.

كان عدم إجلالها للأساتذة يصل حدّ أنها كانت تتوسّل مدير المدرسة أن يزيلهم. «إنه ليس مدرِّساً»[3]، تقول. «إنه لا يعرف عمَّ يتحدّث طالما أن الكتاب المنهجيّ يناقض ما يقوله، وحين نطرح عليه الأسئلة لا يستطيع الإجابة عنها. دعنا نلغيه ونجدّد الأستاذيّة».

لم يكنْ الكاتشوتشاس يحترمون الرسَّامين أكثر من احترامهم للأساتذة. حين فوّض ڤاسكونسيلوس، في العامين 1921 – 1922، عدداً من الفنانين كي يرسموا جداريات في «الإعدادية»، الرسامون بينما كانوا جاثمين على سقالاتهم[4]، أمسوا أهدافاً بكل معنى الكلمة. بعد أن تُنصَبَ السقّالة، في سبيل المثال، تكون هنالك رُقاقات خشب وقصاصات مبعثرة هنا وهناك على الأرض. «سوف نشعل فيها النار»[5]، قال خوزيه غوميث روبليدا، «وهكذا يكون الرسام المسكين وسط ألسنة النار، وتتلف رسومه كلّها. ولهذا كان الرسّامون يعمدون إلى لبس مسدَّسات ضخمة».

من بين الفنانين، دييغو ريڤيرا، فوَّضوه كي يرسم جداريَّة في الـ «Bolívar Amphitheatre»، وهي قاعة استماع «الإعدادية»، وهو أكثر شخصية نابضة بالحيوية. كان عمره ستة وثلاثون عاماً في العام 1922، مشهورٌ عالمياً، وكان

1- كانت تجلس خارج قاعة الدرس: أدولفو زامورا، حوار هاتفي، مكسيكو سيتي، شباط/ فبراير 1980 – ك.
2- سلّمتْ أدلينا زينديخاس مذكرة: زينديخاس، فريدا كاهلو: 2 – ك.
3- «إنه ليس مدرّساً»: أرويو، *juan O'Gorman*: 103 – ك.
4- السَّقالات: جمع سِقالة؛ تُسمّى بالدارجة العراقية «سكّلة» – م.
5- «سوف نشعل فيها النار»: غوميث روبليدا، حوار شخصي – ك.

بديناً إلى حدٍّ لا يُصدَّق. كان يحلو له أن يتحدث خلال مزاولته الرسم، وكانت شخصيته الساحرة فضلاً عن شكله الشبيه بالضفدع يضمنان له جمهوراً عريضاً. ثَمَّة جاذبية أخرى - في تلكم الأيام حين كان المدرِّسون وموظَّفو الخدمة العامة يرتدون البدلات السود، الياقات الصلبة، وقبعات همبورغ - كان زيُّهُ المميَّز: قبعته الـ «ستيتسون»، حذاء عامل التعدين الأسود الكبير، وحزام جلدي عريض (في بعض الأحيان حزام خراطيش) نادراً ما يَسَعُ الملابسَ المنتفخة كالأكياس التي تبدو كأنه نام بها طَوَال أسبوع كامل.

فريدا بالأخصّ كانت تتأثر بالأفعال المزعجة من جانب ريڤيرا. مع أنّ الدخول إلى قاعة الاستماع محظورٌ على الطلبة حين يكون الفنّان منهمكاً في عمله، كانت تستطيع التسلُّل إليها من دون أن يقبضوا عليها. كانت تسرق الطعام[1] من سلّة الغداء العائدة له. ذات مرة صَوبَنَتِ الدرج الذي يهبط من خشبة قاعة الاستماع حيث كان يرسم، وتالياً اختبأتْ وراء أحد الأعمدة كي تراقب المَشهد. لكن طريقة ريڤيرا في المشي كانت بطيئة ومحسوبة؛ كان يضع إحدى قدميه بحذر قبل القدم الأخرى، كان يتحرّك كما لو أنه معلّق في وسط سائل ولم يسقطْ. في اليوم التالي، على أية حال، الأستاذ الأكاديمي أنطونيو كاسا تدحرج وسقط من على الدرجات نفسها.

مجموعة من الموديلات الجميلات رافقن ريڤيرا على السقالة. إحداهن عشيقته لوبي مارين Lupe Marín (تزوَّجَها في العام 1922). وموديل أخرى هي الحسناء ذائعة الصيت ناهوي أولين Nahui Olín، التي توضّعتْ كي تمثل الشعر الإيروتيكي في جدارية «الإعدادية» وكانت رسامةً هي نفسها. كان يطيب لفريدا أن تختبئ[2] في المدخل المظلم، وإذا كانت لوبي على السقالة، كانت تصيح قائلةً: «هيي، دييغو، ها قد جاءتْ ناهوي!» أو حين لا يوجد أي شخصٌ معه ورأتْ لوبي تصل، كانت تهمس بصوتٍ عال، كما لو أن دييغو على وشك أن يُقبض عليه في موقف معرَّض للشبهة، «احترسْ، لوبي قادمة!».

إن جزءاً من أسطورة فريدا كاهلو هي أنها أصبحتْ متيَّمةً بدييغو ريڤيرا

1- كانت تسرق الطعام: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 241 - ك.

2- كان يطيب لفريدا أن تختبئ: م. س: 242، ودييغو ريڤيرا، «*فني، حياتي*»: 128 - 129 - ك.

إبان سنوات دراستها في «الإعدادية». في إحدى المرات، حين كانت مجموعة من الطالبات يناقشن طموحاتهن في الحياة في حانوت آيس كريم، خرجتْ فريدا بحسب ما ورد في الصحف بالقول المذهل: «إنّ طموحي[1] هو إنجاب طفل من دييغو ريڤيرا. وسوف أخبره بهذا في يومٍ ما». حين اعترضتْ أدلينا زينديخاس قائلة[2] إن دييغو «عجوز ذو كرش، قذر، وذو مظهر مروّع»، ردَّتْ عليها فريدا قائلةً، «دييغو لطيفٌ جداً، رقيقٌ جداً، حكيمٌ جداً، حلو جداً. سوف أحمِّمه وأنظِّفُه». سوف تنجب طفله، قالت، «حالما أقنعه بالتعاون معي». فريدا نفسها تذكّرتْ أنها بينما كانت توبّخ دييغو بأسماء من مثل «فاستو العجوز Old Fasto»[3]، في عقلها كانت تقول على الدوام، «سوف ترى أيها [الكرش] Panzón؛ الآن أنتَ لا تعيرني اهتماماً، لكنني في يومٍ ما سأحمل طفلاً منك».

في سيرته الذاتية، «*فنّي، حياتي*»، التي كتبها بقلمه، يروي لنا ريڤيرا قصّةً أخرى:

ذات ليلة[4]، بينما كنتُ أرسم في مكانٍ مرتفع على السقالة وكانت لوبي جالسةً وتحيك هناك في الأسفل، سمعتُ صياحاً مرتفع الصوت ودفعةً على باب قاعة الاستماع. وعلى حين غَرّة فُتح الباب بقوة وبنحوٍ مباغت واقتحمَتِ المكان فتاةٌ يبدو أن سنها لا يتجاوز عشرة أعوام أو اثني عشر عاماً.

كانت ترتدي زياً يشبه زيّ أيّة طالبة ثانوية لكن سلوكها سرعان ما رفضها. كانت تمتاز بكبرياء وثقة عالية بالنفس استثنائيين، وكانت هنالك نار غريبة في مقلتيها. كان جمالها جمال طفلة، مع ذلك كان ثدياها ناضجين تماماً.

تطلّعتْ في وجهي مباشرةً. «هل يضايقك إذا ما راقبتكَ وأنتَ تعمل؟»، سألتْ.

«كلا، أيتها السيدة الشابة، سأكون مفتوناً»، أجبتُها.

1- «إن طموحي...»: وولفي، *الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*: 241 - ك.

2- حين اعترضتْ أدلينا زينديخاس قائلة: أدلينا زينديخاس حاورتها كارين وديفيد كرومي من أجل فيلمهما السينمائي، *حياة وموت فريدا كاهلو*، 1968 - ك.

3- «Old Fasto»: Antonio Rodriguez, «Frida Kahlo: El Homenaje Postumo de Mexico a la Gran Artista», p: 49.

4- «ذات ليلة»: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 128 - 129 - ك.

جلستْ وراحتْ تراقبني بصمت، كانت عيناها مثبّتين بإحكام على كل حركة من حركات فرشاة الرسم خاصتي. بعد مضي بضع ساعات، كانت غيرة لوبي قد استثيرتْ، وبدأتْ تشتم الفتاة. لكن الفتاة لم تبالِ بها. هذا، بالطبع، أثار غيظ لوبي أكثر. وضعَتِ الأخيرة يديها على وركيها وسارتْ نحو الفتاة وواجهتها بطريقة مَن تستعد للقتال. تجمّدَتِ الفتاة في مكانها ولم تردّ على نظرات لوبي المحدّقة حتى بكلمة.

مندهشةً بنحو جليّ، حملقتْ لوبي فيها طويلاً، ومن ثم ابتسمتْ، وبنبرة إعجاب مشوبٍ بالغيرة، خاطبتني قائلةً: «انظر إلى تلك الفتاة! مع أنّها صغيرة السن، هي لا تخاف من امرأةٍ طويلة القامة، وقوية مثلي. إنني أحبّها فعلاً».

مكثَتِ الفتاة ثلاث ساعات تقريباً. حين غادرتْ، لم تقلْ سوى «ليلة سعيدة». بعد مضي عام واحد عرفتُ أنها كانت صاحبة الصوت الذي أتى من وراء العمود وهي التي خبأتْ نفسها، وأن اسمها فريدا كاهلو. إنما لم تكنْ لدي فكرة أنها ستصبح زوجتي في يومٍ من الأيام.

على الرغم من كل افتتان فريدا بريفيرا، كانت خلال أعوام تلمذتها، صديقة القائد المثير للجدل للكاتشوتشاس، أليخاندرو غوميث أرياس. معروفاً بوصفه خطيباً لامعاً وفاتناً، كاتب قصة شيقاً، وطالباً مجتهداً، واسع المعرفة، ورياضياً جيداً، كان أليخاندرو وسيماً كذلك، ذا جبهة عالية، عينين داكنتين لطيفتين، أنف أرستقراطي، وشفتين رقيقتي الشكل. كان سلوكه متكلّفاً، لا مبالياً نوعاً ما. حين يتحدّث في السياسة أو عن مارسيل بروست، عن الرسم أو عن قيل وقال المدرسة، كانت آراؤه تتدفق بكل سلاسة الماء؛ إنما من وجهة نظره الحوار فَنّ، وكان ينسق فترات صمته بعناية بالغة، وكان على الدوام يشد انتباه مستمعيه.

حساسيته المفرطة المهذبة، مفهومه القاسي بخصوص ضبط النفس، وكانت فطنته الميالة للانتقاد تجعله في بعض الأحيان صعب المراس مع أصدقائه. كان بمستطاعه التلاعب بالكلمات مثلما يفعل المحتال أو المشعوذ، لكن سخريته السريعة ذات الأبعاد الثلاثة مُدمِّرة. كان يحتقر البذاءة، الغباء، الفساد، سوء استخدام السلطة. كان يحب العلم والمعرفة، الاستقامة الأخلاقية، العدالة، والسخرية. كان الصوت المعسول للخطيب اليافع،

وذراعاه الرشيقتان إذ ترسمان أقواساً في الهواء أو تتقاطعان مدةً وجيزةً على صدره، وعيناه الطّافحتان بالحنان والعاطفة، وتتطلّعان إلى الأعلى كما لو أنه يتلقى إلهاماً – هذه الصفات كلّها كانت آسرة. «التفاؤل، التضحية، الصفاء[1]، الحب، السعادة *alegría*، هي الرسالة الاجتماعية للخطيب»، يصيح حين يحضّ زملاءه على أن يكرّسوا أنفسهم لـ «مصير وطنهم العظيم»، الوطن الذي كان يسمّيه «المكسيك خاصتي» «My Mexico».

فريدا، التي نشأتْ على حبّ الرجال العظام من خلال تعلّقها بأليخاندرو. كونها دخلتْ «الإعدادية» في العام 1919، كان يتقدّمها بمراحل دراسية عديدة، وأصبح على مدى ردح من الزمن ناصحها المخلص، صديقها her *cuate*، وفي نهاية الأمر عشيقَهاَ. كانت فريدا تسميه *novio*، وهو مصطلح كان ينطوي في ذلك الوقت على مودّة رومانسية كانت تنتهي دوماً بالزواج (كلمة *novio* تعني الخطيب، بحسب الاستعمال القاموسيّ). إلّا أنّ غوميث أرياس يشعر أن المصطلحين *novio* و*novia* يُعطيان فكرةً بورجوازية مبالغاً فيها عن علاقتهما: كان يفضّل أن يُسمَّى «صديقها الحميم» أو «حبيبها الشاب». فريدا المراهقة، يقول، كان لها سلوكٌ طازج، ولعلّه حاذق وصبيانيّ[2]، لكنها في الوقت عينه كانت سريعةً ومثيرةً في رغبتها الحثيثة في اكتشاف الحياة. وديعاً وشهماً، تودَّد لـ «فتاته الصغيرة في الإعدادية»[3] «his *niña* of the *preparatoria*»، كما كانت تدعو نفسها، بباقات الزهور والنكات. بعد المدرسة جرَتِ العادة أن يراهما الآخرون وهما يتمشَّيان ويتحدثان من دون انقطاع. كانا يتبادلان الصورَ الفوتوغرافية، وأيضاً –كلّما كانا يفترقان أحدهما عن الآخر – الرسائلَ.

رسائل فريدا إلى أليخاندرو ما تزال بحوزته؛ إنها تعطينا صورةً عن حياتها، وتعكس بنحوٍ حيوي نموَّها من طفلةٍ إلى مراهقةٍ وفي النهاية إلى امرأة. وتُظهر أيضاً دافعها الذي لا يُقاوم للتحدّث عن حياتها ومشاعرها،

1- «التفاؤل، التضحية، الصفاء»: دروموندو، «*Mi Calle*»: 262 – ك.

2- كان لها سلوك طازج، ولعله حاذق وصبياني: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

3- تودّد لـ «فتاته الصغيرة في الإعدادية»: دروموندو، حوار شخصي، وزيتديخاس، «فريدا كاهلو»: المصطلح فتاة الإعدادية الصغيرة niña of the Preparatoria «مأخوذ من عددٍ من رسائل فريدا الكثيرة إلى غوميث أرياس المكتوبة بين عامَيْ 1922 و1927. جميع رسائل فريدا التي بعثتها إلى أليخاندرو غوميث أرياس متوافرة في أرشيف غوميث أرياس الشخصي – ك.

حاجةٌ مُلحّة سوف تُجبرها في نهاية الأمر على أن ترسم الصور-الذاتية self-portraits في الأعم الأغلب. كانت تكتب بإخلاص عاطفي عجيب بالنسبة لفتاةٍ مراهقة، وتعزَّز تهوُّرها المميّز في زخم لغتها: تدفّق كلماتها نادراً ما يُقاس"[1] بالفواصل، بالنقاط أو الفقرات. كانت لغتها، على أية حال، مفعمةً بالحيوية في كثيرٍ من الأحيان بفعل الرسوم الشبيهة بالكاريكاتير. صوّرتْ فريدا الأشياء التي حصلتْ لها - شجار، قبلة، صوّرتْ نفسها وهي طريحة الفراش بسبب المرض. رسمتْ وجوهاً باسمةً أو باكيةً ووجوهاً تبتسم وتبكي معاً في آن (كان أليخاندرو يسميها غالباً *lagrimilla* «الطفلة البكّاءة»). كانت ترسم تخطيطات لحسناوات مسايرات للموضة ذوات أعناق طويلة، شعر قصير، حواجب رفيعة كقلم الرصاص، وشفاه مزمومة. بجانب أحد هذه التخطيطات كتبتْ في خليطٍ من الإسبانية والإنكليزية «one *tipo* ideal» (نوع نموذجيّ واحد)[2] والتحذير: «لا تمزّقها لأنها حلوةٌ جداً... من الدمية الصغيرة أعلاه، يمكنكَ أن ترى أيَّ تقدّم حققتُه في الرسم، أليس كذلك؟ الآن أنتَ تعرف أنني طفلة أعجوبة في مسائل الفَنّ! لذا كن حذراً إذا ما وجب أن تأتي الكلاب بالقرب من هذه الدراسة السيكولوجية والفنية الباهرة لـ «pay Checka» واحد (نوع نموذجيّ واحد)».

يتذكّر الكاتشوتشا مانويل غونثاليث راميريث أن فريدا طوّرتْ شعاراً شخصياً[3] استخدمته بمنزلة توقيع: مثلث متساوي الساقين رأسه في الأسفل بحيث إنّها في بعض الأحيان حوّلته إلى بورتريه بأن أضافتْ إليه ملامحها، الزاوية السفلى تغدو لحيةً. عددٌ كبيرٌ من رسائلها إلى أليخاندرو موقّعة بمثلث متساوي الساقين رأسه إلى الأعلى، من دون وجه.

في رسالة فريدا الأولى إلى أليخاندرو، المؤرَّخة في 15 كانون الأول/ ديسمبر 1922، بدتْ أشبه بطفلةٍ كاثوليكية حسنة التنشئة؛ لم تعثرْ بعد على صوتها الذكيّ والحميم. كانت رسالتها بمنزلة مواساة لأليخاندرو بسبب محنةٍ ألمتْ به.

1- تدفق كلماتها نادراً ما يُقاس: كانت فريدا تكتب بالطريقة التي تتكلم بها. ترجماتي لكلماتها من الإسبانية، اللغة الأصل، تتبع طريقتها في التنقيط إلا إذا كان انعدام التنقيط يجعل المعنى غامضاً - ك. (ونحن بدورنا حذونا حذو الكاتبة - م).

2- one *tipo* ideal» (نوع نموذجي واحد): رسالة إلى غوميث أرياس، 14 أيلول/ سبتمبر، 1924 - ك.

3- فريدا طوّرتْ شعاراً شخصياً: غونثاليث راميريث، «فريدا كاهلو» - ك.

أليخاندرو، أنا متأسفة جداً على ما جرى لكَ وهي ذي أحرّ التعازي أبعثها إليكَ من أعماق قلبي.

إن الشيء الوحيد الذي أنصحكَ به، كَوني صديقتكَ هو أن تتحلّى بقدرٍ كافٍ من قوة الإرادة كي تدعم آلاماً كهذه طالما أن أبونا الرب يبعث إلينا اختباراً آخذين بنظر الاعتبار الحقيقة القائلة إننا جئنا إلى العالم كي نعاني ونتعذّب.

أنا شعرتُ بالألم في أعماق روحي وما أطلبه من الله هو أن يمنَّ عليك بالرحمة والقوة الكافية كي تتقبّل هذا الألم.

فريدا

في أثناء صيف 1923، فريدا وأليخاندرو وقعا في الحب، وأضحَتِ الرسائل شخصيةً أكثر، كاشفةً تغزلها وتملّقها والطبيعة التملّكية العميقة لتعلّقها.

كويواكان، 10 آب، 1923

أليكس: تلقيتُ رسالتكَ الموجزة أمس في الساعة السابعة مساءً وهو أقلُّ الأوقات التي أتوقع أن يتذكّرني فيها أحدٌ، *وبالأخص الدكتور أليخاندرو*، إنما لحسن الحظ، كنتُ مخطئةً... أنتَ لا تعرف كم كنتُ مغتبطةً بأن تكون واثقاً بي كما لو كنتُ *صديقةً حقيقيةً* وقد تحدثتَ معي كما لو أنكَ لم تتحدثْ معي من قبل، بما أنكَ أخبرتني بقليلٍ من التهكم بأنني *متعالية جداً وأنني تجاوزتكَ كثيراً*، سوف أرى أساس تلكَ السطور ولا أرى ما يراه الآخرون فيها... وقد طلبتَ نصيحتي، شيئاً ما أعطيه إليك كلياً، إذا كانت الخبرة القليلة لأعوامي الخمسة عشر [الستة عشر] تستحق شيئاً ما، لكن إذا كانت النوايا الطيبة كافيةً لك فأنا أقول ليستْ نصيحتي المتواضعة وحدها هي ملكٌ لك بل كياني كله ملكٌ لك...

حسناً أليكس، اكتبْ لي في كثيرٍ من الأحيان، اكتبْ لي رسائل طويلة، كلّما أطول سيكون ذلك أفضل، وفي غضون ذلك تقبّل *كلّ* الحبِ من

فريدا

حاشية: بلّغْ تحياتي إلى تشونغ لِي ولشقيقتك.

بما أن علاقتهما لم يجِزْها أبوا فريدا، كان الاثنان يلتقيان سرّاً. كانت فريدا تختلق حججاً لمغادرة منزلها، كي تعود في وقتٍ متأخر من

المدرسة؛ لأن أمها كانت ميالة لأن تسأل لمَن كانَتِ ابنتها تكتب الرسائل، كان من دأبها أن تكتب في سريرها ليلاً. أو أنها كانت تكتب رسائل موجزة على عجل حين تكون واقفةً في «مكتب البريد». حين تمرض يلزمها أن تعتمد على كريستينا، وهذه لا تتعاون معها دوماً بوصفها شريكةً في الجريمة، بأن تبعث خطاباتها إلى أليخاندرو بالبريد. كي يكون بوسعها أن تتلقى رسائله، كانت تطلب منه أن يوقعها باسم: أوغستينا رينا. وعدته بأن تكتب له يومياً كدليل على أنه لم يغبْ عن بالها. «قلْ لي إن لم تعدْ مغرماً بي[1]، أليكس، أنا أحبّكَ حتى إذا لم تحبّني أكثر مما تحب برغوثة». وكي تبرهن على ذلك، ملأتْ رسائلها بالقبل والتعبيرات العاطفية. في بعض الأحيان كانت ترسم دائرةً بالقرب من توقيعها، مفسرةً ذلك بالقول: «هي ذي قبلةٌ من حبيبتك فريدوتشا Friducha»، أو «شفتاي كانتا هنا منذ أمدٍ طويل». حين كبرتْ وباتتْ تضع أحمر الشفاه، لم تعدْ تحتاج إلى وضع تعليقات للرسوم، لكنها استمرتْ في رسم دائرة حول دمغة شفتيها على الرسائل طَوَال سنيّ حياتها.

في أثناء كانون الأول/ ديسمبر 1923 وكانون الثاني/ يناير 1924، افترق الاثنان، فريدا وأليخاندرو، ليس فقط في عطلة نصف السنة الدراسية في الإعدادية (التي كانت تستمر من ختام الامتحانات النهائية في منتصف كانون الأول/ ديسمبر إلى بداية السنة الدراسية في منتصف شباط/ فبراير)، لكن أيضاً بسبب الحقيقة التي مفادها أنه في الثلاثين من تشرين الثاني/ نوفمبر 1930، اندلع تمرّدٌ ضد رئيس الجمهورية أوبريغون. وبحلول عيد الميلاد «الكريسماس» كان يجري قتالٌ في مكسيكو سيتي. استقال ڤاسكونسيلوس، وزير التربية والتعليم، في كانون الثاني/ يناير احتجاجاً على القمع الوحشي للمتمرِّدين، لكنه أُقنع باستئناف عمله والاحتفاظ بمنصبه. طال التمرُّد حتى آذار/ مارس 1924، حين أُخمد في نهاية الأمر، مخلّفاً سبعة آلاف قتيلٍ دفعوا ثمن احتجاجهم. لكن السياسة ظلّتْ متقلّبةً، وفي حزيران/ يونيو استقال ڤاسكونسيلوس مجدداً (لآخر مرة) احتجاجاً على انتخاب (بدعم مع الرئيس أوبريغون ومصالح الولايات المتحدة الأمريكية) بلوتاركو إلّياس

1- «قلْ لي إن لم تعدْ مغرماً بي»: رسالة إلى غوميث أرياس، تقريباً 15 كانون الثاني/ يناير 1925 – ك.

كاليس بوصفه رئيساً لجمهورية المكسيك. حين تخلّى عن منصبه، حوّل الطلبة المحافظون في «الإعدادية» غضبهم إلى الجدران التي رُسمتْ عليها الجداريات، وشرعوا يطلقون الشتائم ويقشطون الجصّ بأظافرهم ويبصقون على الموضوعات التي كانت تزعجهم أيّما إزعاج.

مع أن الكاتشوتشاس كانوا يزدرون السياسة والسياسيين، لا بدّ أنهم شاركوا في التظاهرات المؤيدة لڤاسكونسيلوس. يُقال إنه عشية عيد الميلاد «الكريسماس»[1]، العام 1923، بعضهم ركبوا الأتوبيس الكهربائي متّجهين إلى Dosierto de los Leones (الواقعة بين مكسيكو سيتي وكويواكان) بهدف الدخول في النزاع. (إمّا وميض البارود في البُعد أو الظهور المفاجئ للقمر البدر هو الذي غيّر أفكارهم؛ فسرعان ما ركبوا أول ترمواي متجه نحو ديارهم). إنه لشيءٌ مؤسف حقاً، فريدا لم تشاركْ في هذه المغامرات، لأن أمها كانت تبقيها في المنزل كلما يحصل غليان أو اضطراب سياسي أو حين تعمُّ شائعةٌ بحصول أحداث عنف. كانت فريدا تكره أن تُحجز أو تُقيَّد: «أنا حزينة وأشعر بالضجر[2] في هذه المدينة»، كتبتْ في إحدى رسائلها الموجزة إلى أليخاندرو: «مع أنّها فاتنة جداً، [هي] تفتقر إلى a *no se quein* [لا أعرف مَن] مَن الذي يذهب يومياً إلى Ibero American».

وفي مناسبةٍ أخرى:

«قلْ لي ما الجديد في مكسيكو [سيتي]، فيما يتصل بحياتك وفيما يتصل بكل شيء تريد أن تخبرني به بما أنكَ تعرف أنه هنا لا يوجد شيءٌ باستثناء المرعى والمرعى، الهنود والهنود، والأكواخ والأكواخ بحيث إنّ المرء لا يستطيع الهرب وحتى إذا كنتَ لا تصدّق ذلك فأنا ضجرةٌ جداً من حرف *b* في كلمة burro[3] ... حين تأتي من أجل محبة الله أحضرْ لي شيئاً للقراءة لأنني يوماً بعد يوم أزداد جهلاً شيئاً فشيئاً. (سامحني لأنني أصبحتُ غير صالحة على الإطلاق)».

1- «يُقال إنه عشية عيد الميلاد «الكريسماس»: دروموندو، «*Mi Calle*»: 166 – ك.

2- «أنا حزينة وأشعر بالضجر»: رسالة إلى غوميث أرياس، 4 آب/ أغسطس 1924. الاقتباس التالي من رسالة مؤرخة في 25 تموز/ يوليو 1925 – ك.

3- burro: بالإسبانية، تعني حمار، وبالأخص حمار صغير – م.

16 كانون الأول، 1923

أليكس: أنا آسفة جداً لأنني أمس في الساعة الرابعة لم أذهبْ إلى الجامعة لأن أمي لم تسمحْ لي بالذهاب إلى مكسيكو سيتي لأنهم قالوا لها إن هنالك a *bola* [انتفاضة]. وما هو أكثر أنني لم أسجلْ [على الفصل الدراسي المقبل] وأنا حالياً لا أعرف ماذا أفعل. إني أتوسّل إليك بأن تغفر لي بما أنكَ تقول إنني قاسية جداً، خشنة الطباع، لكن الغلطة ليستْ غلطتي، مهما فعلتُ، أمّي نَبَتَ في رأسها أنها لن تدعني أخرج من المنزل ولم يعدْ باستطاعتي أن أفعل شيئاً، سوى التحمّل والصبر.

في الغد، الإثنين، سأقول لها إن لدي امتحان في نحت موديل [النحت على الصلصال] وسأقضي النهار كله في مكسيكو سيتي، ليس من المؤكّد جداً بما أنني أولاً يتعيَّن عليّ أن أرى في أيِّ مزاجٍ تكون أمّي «my mamacita» وبعدها أقرّر أن أروي لها هذه الكذبة، وإذا ما ذهبتُ سأراكَ في الحادية عشرة والنصف صباحاً في ليس Leyes [كلية القانون، وهو مكان لقاء تردّد عليه الاثنان، فريدا وأليخاندرو، كثيراً] بحيث إنّه لا يتعيَّن عليكَ أن تذهب إلى الجامعة، من فضلك انتظرْني في الركن الذي يقع فيه حانوت الآيس كريم. ستكون هنالك الـ «*Posada*» [حفلة الكريسماس] في منزل رويكس Rouaix [آل Rouaix أصدقاء الأسرة وهم يقيمون في كويواكان]، أول شيء أقوله الآن إنني أخطّط ألّا أذهب لكن مَن يعرف متى تحين الساعة...

لكن حتى إذا رأينا أحدنا الآخر لا أريدك أن تكفَّ عن الكتابة إليّ، لأنكَ إنْ لم تفعلْ أنا بدوري لن أكتب إليك، وإذا لم يكنْ لديك ما ترويه لي أرسلْ إليَّ ورقتين بيضاوين خاليتين من الكتابة أو أخبرني بالشيء نفسه خمسين مرة لأن هذا يُشعرني أنّكَ في الأقل تتذكّرني...

حسناً تقبّل مني كثيراً من القبلات ووافر حبّي

حبيبتك المخلصة

فريدا

سامحني على تغيير الحبر.

19 كانون الأول، 1923

... إنّي عكرة المزاج لأنهم عاقبوني بسبب تلك البلهاء *escuincla* كريستينا لأنني لكمتها بقبضتي (لأنها أخذتْ بعض حاجياتي) – وبدأتْ

تصرخ طَوَال نصف ساعة تقريباً وبعدها وبّخوني توبيخاً قاسياً بأن ضربوني بالسّوط مراراً، ولم يدعوني أذهب إلى *posada* الأمس وقلّما سمحوا لي بالخروج إلى الشارع بحيث إنّني لم أستطعْ أن أكتب لك رسالةً طويلةً جداً لكنني أكتب رسالةً كهذه كي ترى أنني أتذكّرك على الدوام حتى حين أكون أكثر حزناً من أيّ شيءٍ يخطر لك على بال، من دون رؤيتك، أنا معاقبة وطول اليوم لا أفعل شيئاً لأن مزاجي منحرف تماماً. عصر هذا اليوم سألتُ أمي ما إذا باستطاعتي الذهاب إلى الساحة الرئيسة كي أبتاع بعض المخرَّمات «الدانتيللا» وها قد أتيتُ إلى مكتب البريد كي يكون بوسعي أن أكتب...

تقبَّل قبلاتٍ جمّة من your *chamaca*[1] التي تفتقدكَ كثيراً جداً. بلّغْ تحياتي إلى كارمن جيمس وتشونغ لي (أرجوك)

فريدا

22 كانون الأول، 1923

أليكس: لم أكتبْ إليك أمس لأن الوقت كان متأخراً جداً حين رجعنا من الـ«Navarros»، لكن الآن لدي وقتٌ كثير جداً كي أكرّسه لك، كانت الرقصة تلك الليلة على ما يرام؛ بالأحرى كانت قبيحةً لكننا مع ذلك لهونا قليلاً. هذه الليلة ستكون هنالك حفلة كريسماس *posada* في منزل السيدة روكا وأنا وكريستينا سوف نأكل هناك، في اعتقادي أنها ستكون حفلةً حلوةً جداً، لأن عدداً كبيراً من الفتيات والفتيان سيذهبون والسيدة روكا لطيفة جداً، غداً سأخبركَ كيف هي الحفلة.

في رقصة الـ«Navarros» لم أرقصْ كثيراً لأنني لم أكنْ سعيدةً جداً. رقصتُ في الأغلب مع رويكس Rouaix، أما البقية فكانوا مثيرين للاشمئزاز.

توجد الآن *posada* في منزل روتشا Rocha لكن مَن يعرف ما إذا كنا سنذهب...

اكتبْ لي ولا تكنْ أنانياً

قبلات جمة

حبيبتك فريدا

1- chamaca تعني طفلة، وردَتِ الكلمة بالإسبانية في النص الإنكليزي. وبهذا يصبح المعنى الوارد أعلاه: طفلتكَ، وربما من الأفضل أن نقول: صغيرتكَ - م.

أعاروني «*صورة دوريان غراي*»[1]. من فضلك أرسل إليّ عنوان جيفارا كي أستطيع أن أبعث إليه كتابه المقدس.

1 كانون الثاني، 1924

عزيزي أليكس:

... أين قضيتَ عشية السنة الميلادية؟ أنا ذهبتُ إلى منزل كامبوس وكالعادة بما أننا أمضينا الوقت كلَّه نصلّي وبعدها لأنني كنتُ نعسانةً جداً أويتُ إلى الفراش ولم أرقصْ البتّة. هذا الصباح تناولتُ العشاء الربّاني وصلّيتُ للباري من أجلكم جميعاً...

تخيّلْ، أمس ذهبتُ للاعتراف عصراً، ونسيتُ ثلاث خطايا وتناولتُ العشاء الربّاني هكذا وكانت الخطايا كبيرة، الآن لنَرَ، ماذا يتعيَّن عليَّ أن أفعل، لكن المسألة هي أنني بدأتُ لا أؤمن بالاعتراف ومع أنّني ربما أرغب بذلك، لا يسعني أن أعترف بآثامي بشكل حسن. أنا غبية جداً، صحيح؟

حسناً *mi vida*[2]، لاحظْ أنني كتبتُ إليك. أعتقد أن ذلك قطعاً لأنها لا تحبّك على الإطلاق

فريدا

سامحني لأنني أكتب إليك على هذه الورقة الـ «*cursi*»[3] لكن كريستينا اشترتها لي من السوق على اعتبار أنها ورقتي البيضاء ومع أنني ندمتُ لاحقاً لم يعدْ في اليد حيلة. (إنها ليستْ قبيحةً جداً، قبيحة جداً).

12 كانون الثاني، 1924

عزيزي أليكس... إن مسألة التسجيل في المدرسة خضراء جداً [سيئة] بما أن أحد الفتيان أخبرني أنه ينطلق في الخامس عشر من الشهر الجاري، وبعدها هنالك فوضى وأمي تقول إنني سوف لن أسجل إلى أن تستقر الأمور جيداً وهكذا لن يكون هنالك أمل بالذهاب إلى مكسيكو سيتي، وعليّ أن أتقبّل البقاء في المدينة [كويواكان]. ماذا تعرف عن التمرُّد؟

1- صورة دوريان غرّي The picture of Dorian Gray: رواية فلسفية للكاتب المسرحي والشاعر الأيرلندي أوسكار وايلد، صدرتْ في تموز/ يوليو 1890 – م.

2- mi vida: وردتْ بالإسبانية في النص الإنكليزي، وتعني: حياتي – م.

3- Cursi: وردتْ بالإسبانية في النص الإنكليزي الأصل، وتعني: متكلّفة أو سيئة الذوق – م.

قلْ لي شيئاً بحيث يكون لدي بعض المعلومات عما يجري من أحداث، طالما أنني هنا، أصبحتُ خرساء أكثر فأكثر... إنني أترك لك الأمر *chiquito* [صغيري] لأن هذه المسألة تخزيني. ستقول لي إن عليّ أن أطالع الصحف، بَيْدَ أن المشكلة هي إنني كسولةٌ جداً فيما يتصل بقراءتي للصحف وقد بدأتُ بقراءة أشياء أخرى. عثرتُ على كتب ضخمة جميلة جداً فيها أشياء جمّة عن الفَنّ «الشرقي» وهذا ما تطالعه حبيبتك فريدوتشا Friducha حالياً.

حسناً *mi lindo* [وسيمي]، لقد نفد ما لديّ من ورق أكتب عليه وسوف أضجرك بالكثير جداً من سخافاتي. أقول لك وداعاً وأنا أبعث إليك مليار قبلة (بعد موافقتك) لا يمكن سماعها لأنها، بخلاف ذلك، سكان سان رافائيل [الحيّ الذي كان يقيم فيه أليخاندرو] سوف يضطربون. اكتبْ لي وأخبرني بكل ما يحصل لك.

حبيبتك فريدا

ابعثْ حبي إلى رينيلا [أوغستينا رينا] إذا رأيتها. سامحني على الكتابة غير اللائقة التي أنجزتها.

انفصل الاثنان، فريدا وأليخاندرو، ثانيةً، في نيسان/ أبريل، حين واصلتْ فريدا عزلتها. على الرغم من شكوكها فيما يتعلّق بالاعتراف، من الجليّ أنها لم تفقدْ إيمانها بعد. «كانت تمارين العزلة جميلةً لأن الكاهن الذي أمر بها لامع الذكاء وأقرب ما يكون إلى القديس»، كتبتْ في السادس عشر من الشهر نفسه. «في العشاء الربّاني العمومي منحونا البركة البابويّة وخلاله يكسب المرء غُفرانات كثيرة ويمكنكَ أن تطلب أيَّ عددٍ تشاء منها، أكثر شخص صلّيتُ من أجله هو ماتي [ماتيلدا] شقيقتي وبما أن الكاهن يعرفها يصلّي كثيراً من أجلها. كما أنني صلّيتُ للباري وللعذراء كي تسيّر أمورَكَ سيراً حسناً وكي يتسنّى لك أن تحبّني دوماً وصلّيتُ أيضاً لأمّكَ ولشقيقتكَ الصُّغرى...».

في النصف الثاني من العام 1924، تغيّرتْ نبرة خطابات فريدا. ازدادتْ قوة حبها لأليخاندرو، وثمة تلميح من الحزن ونوعٌ من عدم الاستقرار في حاجتها إلى أن يعيد طمأنتها بأنه ما يزال يهتم بها. مع أنها ظلتْ تحتفظ بهزل

وإخلاص فتاة صغيرة، كانت تتكلم أيضاً عن خطةٍ تتعلق بالذهاب صحبة عشيقها إلى الولايات المتحدة. (تذكر في إحدى المرات أنها ترغب بأن توسّع عالمها وتبدِّل حياتها من خلال السفر إلى سان فرانسيسكو). باتتْ هي الآن «امرأة أليخاندرو الصغيرة» ناهيكَ عن كونها توأمه. يتذكر هو، «كانت فريدا مبكرة النضج جنسياً[1]. في منظورها الجنس هو شكلٌ من أشكال الاستمتاع بالحياة، نوعٌ من حافز حيوي».

الخميس، 25 كانون الأول، 1924

عزيزي أليكس: منذ أن رأيتكَ أحببتكَ. ماذا تقول؟ (؟) لأنها ربما ستكون أياماً معدودات قبل أن نرى أحدنا الآخر، سأتوسّل إليك كي لا تنسى امرأتك الصغيرة الحلوة إيه؟... غالباً في أثناء الليل أكون خائفة جداً وأرغب بأن تكون صحبتي كي تقلّل من خوفي وكي يكون بمستطاعك أن تخبرني بأنكَ تحبني بالقدر نفسه من حبك في ماضيات الأيام؛ بالحب الكبير نفسه الذي كنتَ تضمره لي في كانون الأول الفائت، حتى إذا كنتُ «شيئاً سهلاً» صحيح أليكس؟ عليك أن تستمر في محبتك للأشياء السهلة... حتى إنني أود أن أكون حتى أسهل، شيئاً في منتهى الصغر نوعاً ما بحيث يمكنكَ أن تحملني في جيبكَ دوماً دوماً... أليكس، اكتبْ لي حالاً وحتى إذا لم يكنْ كلامك حقيقياً، قل لي إنّكَ تحبُّني حبّاً جمّاً وإنكَ لا تستطيع العيش من دوني...

تشاماكا *chamaca* خاصتك [طفلتكَ]، *escuincla* خاصتك [فتاتك الصغيرة]، أو امرأتكَ أو مهما تشأ. [هنا فريدا رسَمَتْ ثلاث شخصيات كي تُظهِر ثلاثة أنواع من الإناث]

فريدا

1 كانون الثاني، 1925

في يوم السبت سأجلب إليك بلوزتكَ الصوفيّة السميكة وكتبكَ وكثيراً من أزهار البنفسج لأنه لدينا عددٌ كبيرٌ منها في منزلنا...

1- «مبكرة النضج جنسياً»: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

1 كانون الثاني، 1925

رُدَّ	رُدَّ	رُدَّ	رُدَّ	رُدَّ
عليَّ	عليَّ	عليَّ	عليَّ	عليَّ
"	"	"	"	"

هل تعرف الأخبار؟ [هنا رسمتْ فريدا فتاةً ذات جعدات شعر شبيهة بفتّاحات القناني وذات تاج. من حولها، كالوشاح، كتبتْ: «الـ «*pelonas*» قد انتهتْ»...]. [بـ «*pelonas*» كانت تعني خصلات الشعر القصير المتدلّية].

عزيزي أليكس: اليوم في الساعة الحادية عشرة التقطتُ رسالتك، لكنني لم أردّ عليك حتى الآن لأنه كما ستفهم، لا يستطيع المرء أن يكتب أو يفعل أيَّ شيء حين يحيط به حشدٌ من البشر، لكن الآن وقد بلغَتِ الساعة العاشرة ليلاً، أجد نفسي وحيدةً وهي أنسب لحظة كي أخبركَ بما أفكر فيه... فيما يتعلق بما أخبرتني به عن أنيتا رينا، بالطبع لن أجن حتى ولو من باب المزاح، في المقام الأول، لأنكَ لا تقول إلا الحقيقة، وهي أنها الآن وعلى الدوام ستكون حلوةً وفاتنة جداً وفي المقام الثاني، لأني أحب جميع الناس الذين تحبهم أو كنتَ تحبهم (؟) لسببٍ بسيط جداً هو أنكَ تحبهم، مع أنني لا أحب كثيراً مسألة الملاطفات لأنه على الرغم من الحقيقة القائلة إنني أفهم أنه شيء صحيح جداً أنها *chulisima* [جذابة جداً]، إني أشعر بشيءٍ ما أشبه بـ... حسناً، كيف يمكنني أن أقولها، كالغيرة كما تعرف؟ لكنه شيء طبيعي. في اليوم الذي تريد فيه أن تلاطفها، حتى لو أنها ذكرى، لاطفْني وتظاهر بأنّكَ تلاطفها هي إيه؟ عزيزي أليكس؟

... أنصتْ إليّ أيها الأخ الصغير الآن في العام 1925 سوف نحبّ أحدنا الآخر حبّاً جمّاً إيه؟* سامحني على استخدام كلمة «حب» خمس مرات في رسالةٍ واحدة لكنني متدفقة العاطفة بشكل مفرِط. ألا تعتقد بأنه يلزمنا أن نستمر في التخطيط لرحلةٍ إلى الولايات المتحدة، أريدكَ أن تخبرني ما هو شعورك فيما يتصل بالذهاب في شهر ديسمبر من هذا العام، لدينا وقتٌ طويل كي نرتب الأمور أتوافقني الرأي؟ قل لي جميع الحجج المؤيدة والحجج المعارضة وما إذا باستطاعتكَ فعلاً أن تذهب، لأنه، انظر أليكس؛

إنه شيء حسن أنَّ علينا أن نفعل شيئاً ما في الحياة ألا تعتقد ذلك، بما أننا لن نكون سوى أغبياء إذا ما أمضينا حياتنا كلها في المكسيك، لأنه بالنسبة لي ما من شيء أمتع من السفر، إنه شيءٌ موجعٌ حقاً أن تعتقد أنني لا أملك كفايتي من قوة الإرادة كي أفعل ما أخبرك به الآن، سوف تقول لا، إن المرء لا يحتاج إلى قوة الإرادة فحسب بل يحتاج إلى سلطة المال أيضاً (الدراهم) إنما بمستطاع المرء أن يجمعها بأن يعمل على مدى سنة والبقية هو حق أسهل؟ لكن بما أن الحقيقة هي أنني لا أعرف كثيراً عن هذه الأشياء، من الأفضل لك أن تخبرني بالحسنات والسيئات وما إذا كان الأمريكيون أناسٌ غير مرغوب فيهم على الإطلاق. لأنه يتعيَّن عليك أن ترى أن كلَّ ما كتبتُه لك من العلامة النَّجمية حتى هذا السطر من الكتابة، حافلٌ بالقصور المشيَّدة في الهواء وخيرٌ لي بأن أتحرَّر من الوهم توّاً...

في الساعة 12 البارحة، فكرتُ بكَ عزيزي أليكس وأنتَ؟ أحسب أنكَ فكرتَ فيَّ أيضاً، لأن أذني اليسرى رنّتْ. حسناً بما أنكَ تعرف أصلاً أن «السنة الجديدة تعني حياةً جديدةً» هذه السنة امرأتكَ الصغيرة لن تكون طفلة بوزن 7 كيلوغرامات لا تراعي العُرف في السلوك والملبس[1] بل بالأحرى ستكون أحلى وأفضل شيء عرفته من قبل بحيث إنّكَ لن تلتهمها إلّا مع القبلات.

«your *chamaca*» طفلتك تحبّك حتى العبادة

فريدوتشيتا

(سنة جديدة سعيدة جداً لأمّك ولشقيقتك)

قالتْ فريدا إنّ بوسعها أن تدَّخر المال كي تذهب إلى الولايات المتحدة من خلال العمل على مدار عام كامل؛ في الواقع كان ينبغي لها أن تكسب المال كي تساهم في دخل الأسرة. مع ذلك، إن العمل في أيام العطلات وبعد المدرسة كان أقل إرهاقاً مما بدا عليه، لأن تشغيلها أتاح لها حريةً أكبر. كثيرةٌ هي الأيام حين كانت ترسل مذكّرةً إلى أمها قائلةً بأنها لن تعود إلى البيت حتى وقتٍ متأخر، وإنها سوف تمضي لمساعدة أبيها في استوديو التصوير الفوتوغرافي. بما أن الاستوديو يقع في وسط مكسيكو سيتي، فليس من العسير جداً في بعض الأحيان أن تتسلل من أجل اللقاء بأليخاندرو

1– في النص الإنكليزي ورد مصطلح: flapper kid – م.

بحسب موعدٍ اتّفقا عليه. «لا أعرف ماذا أفعل[1] كي أحصل على عملٍ ما»، كتبتْ في أثناء إحدى العطلات، «بما أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي أكون فيها قادرةً على رؤيتكَ يومياً كما كنتُ أفعل قبلاً خلال أيام المدرسة».

العمل، عدا مساعدة أبيها، ليس من السهل أن تجده. على مدى حقبة زمنية وجيزة، عملتْ فريدا بوصفها أمينة صندوق في صيدلية، إلّا أنّها لم تكنْ بارعةً؛ في نهاية اليوم يكون إمّا مبلغٌ كبيرٌ جداً أو قليلٌ جداً من المال في الدُّرج، وفي مراتٍ عدة كانت تجد نفسها تضع مالَها الخاص في داخل مسجّلة النقد كي تسوّي الحسابات. وفي مرّةٍ أخرى لبَّتْ إعلان الحاجة إلى عمل وأخذتْ عملاً في حفظ الحسابات لدى مخزن بيع الأخشاب لقاء ستّين بيزو[2] شهرياً. في العام 1925، بينما كانت تسعى وراء العمل، درستْ فريدا الاختزال والطباعة لدى «أكاديمية أوليفر». فرحةً فيما يتعلق بإمكانية تشغيلها لدى مكتبة «وزارة التربية والتعليم»، كتبتْ فريدا، «إنهم يدفعون لي أربعة أو أربعة ونصف[3] ويبدو أن هذا الأجر لا بأس به على الإطلاق، إنما أول شيء أحتاج إليه هو معرفة شيء ما عن الطباعة والسحر. ما عليك إذاً سوى أن تتخيّل كم هو رجعيّ صاحبك!...».

بحسب أليخاندرو غوميث أرياس، إبان هذه الحقبة، حين كانت فريدا تفتّش عن عمل، وتحديداً بينما كانت تقدّم طلباً للعمل في المكتبة، قابلَتِ امرأة مستخدَمة[4] في مكتبة «وزارة التربية والتعليم»، هذه المرأة أغوتْ فريدا. ربما كانت فريدا تشير إلى هذه الواقعة، حين أخبرتْ إحدى صديقاتها، في العام 1938، أن تحفيزها لممارسة الجنس المِثليّ[5] قد تم على يد واحدة من

1- «لا أعرف ماذا أفعل»: رسالة إلى غوميث أرياس، 1924. لم تذكرْ فريدا التاريخ المضبوط، لكنها كتبتْ «يوم الأمريكيين». معلوماتي عن مهن فريدا استقيتها من رسائلها إلى غوميث أرياس وكذلك من ذكرياته عنها – ك.

2- البيزو peso: وحدة النقد في الأرجنتين وكولومبيا وكوبا والمكسيك والجمهورية الدومينيكانية والفيليبين والأورغواي – م.

3- «إنهم يدفعون لي أربعة أو أربعة ونصف»: رسالة إلى غوميث أرياس، 8 كانون الثاني/ يناير 1925 – ك.

4- امرأة مستخدَمة: غوميث أرياس، حوارات شخصية – م.

5- تحفيزها لممارسة الجنس المثلي: جان ڤان هينوورت، حوارات شخصية، مكسيكو سيتي، نيويورك سيتي، وكامبرج، ماساتشوسيتس، نيسان/ أبريل 1978 – أيار/ مايو 1982 – ك.

«مدرِّسات المدرسة» كان شيئاً صادماً، بخاصة أن أبويها اكتشفا هذه العلاقة الغرامية ونجمتْ فضيحة عن ذلك. «أنا مُتخمةٌ بحزن مروِّع لا حدَّ له»، كتبتْ إلى أليخاندرو في الأول من آب/ أغسطس، «لكنك تعرف أن الأشياء كلها لا تكون كما يشاء المرء وما هي الجدوى من التحدّث عنها...»، وفي نهاية الرسالة رسمتْ وجهاً باكياً.

في الرسالة عينها أخبرتْ أليخاندرو: «كنتُ أعمل في المصنع، ذاك الذي كلّمتُكَ عنه، خلال النهار لأنه ما من شيءٍ آخر أقوم به بينما كنتُ أتطلّع إلى شيءٍ أحسن، تصوّر الحال الذي سأكون فيه، لكن ماذا تريدني أن أفعل، حتى العمل هناك لا يفتنني بأية حال من الأحوال، لا يوجد شيء يمكن القيام به بشأن هذا الأمر، يلزمني أن أتحمّله شئتُ أم أَبَيْتُ». لم يستمرْ العمل في المصنع ردحاً طويلاً من الزمن؛ عملها التالي هو عملها كمتدرّبة مقابل أجر في النقش على الخشب أو المعدن مع أحد أصدقاء أبيها، الطبّاع التجاري الناجح فيرناندو فرنانديث، أثار شغفها أكثر. علّم فرنانديث فريدا كيف ترسم من خلال حصولها على نسخ مطبوعة لأعمال الرسام الانطباعي السويدي أنديرس زورن[1]، واكتشف أنها تملك، على حدّ تعبيره، «موهبةً هائلة»[2].

1- أنديرس زورن (1860 – 1920): واحد من أفضل الفنانين السويديين. حصل على شهرة عالمية بوصفه رساماً، نحّاتاً، وحفاراً على الخشب أو المعدن إلخ. في نهاية حياته أنشأ جائزة بيللمان الأدبية السويدية في العام 1920 – م.

2- «موهبة هائلة»: تصريح كتبه فيرنانديث بشأن عمله كمتدرّب، معلقٌ اليوم في متحف فريدا كاهلو بجانب رسوم فريدا الأولي بتوجيه من فيرنانديث. يذهب إلى القول إن فريدا جاءتْ لتعمل معه لأنه كان صديقاً حميماً لأبيها ويستطرد قائلاً: «على ضوء الموهبة الهائلة التي أظهرتها في الرسم، كنتُ أعتقد أنها سوف تكرّس نفسها للحفر على الخشب والحفر بالإبرة على شريحة معدنية dry point engraving. دسستُ في يديها كتاباً يحتوي على نسخ طبق الأصل من أعمال عجيبة لأنديرس زورن وفي الواقع كنتُ مندهشاً من مهارات هذا الفنان العجيب. نسختْ بشكل مباشر، حرة التصرف بقلم حبر من دون استخدام أية إشارات باستثناء بعض خطوط قلم الرصاص الصغيرة جداً. نسختْ براحة ودقة يمكن الإشادة بهما في هذه الرسوم الأصلية التي لحسن الحظ حَفِظْتُها والتي أهديها بكل سرور إلى [متحف فريدا]».

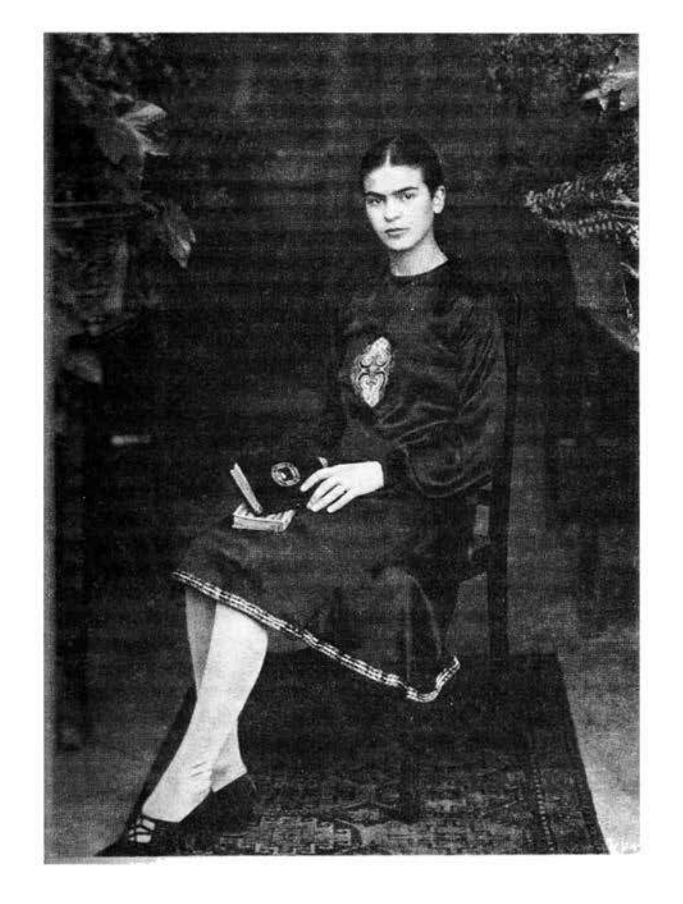
مع هذا التصريح، وُضِعتْ في حاضنةٍ ثلاثةُ رسوم بالقلم والحبر أنجزتها فريدا جنباً إلى جنب مع النسخ طبق الأصل لأعمال الحفر التي نفَّذَها زورن (1860 – 1920) التي كانت بمنزلة نماذج Models. بمستطاع المرء أن يرى مهارة فريدا، إلا إن كفاحها من أجل عمل نسخة وفية شيءٌ في منتهى الجلاء: كان خطّها متقلقلاً أكثر وتظليلُها سطحياً أكثر من الأصل – ك.

بحسب أليخاندرو غوميث أرياس، استجابتْ فريدا بأن أقامتْ معه علاقة غرامية قصيرة الأجل.

في سن الثامنة عشرة، بات من الجلي أن فريدا لم تعدْ فتاة الإعدادية الصغيرة *niña de la Preparatoria*. الفتاة الصغيرة التي دخلتْ قبل ثلاثة أعوام «المدرسة الوطنية الإعدادية» بشعر ذيل الخنزير وزي طالبة ثانوية ألمانية الجنسية أضحَتِ الآن شابةً عصرية «مودرن»، متأثرةً بالابتهاج المتهوِّر للعشرينيات، جريئةً فيما يتعلق بالقواعد السلوكية التقليدية، ولا تنزعج من ذهول زميلاتها في المدرسة اللواتي كُنَّ محافظات أكثر.

إن الأصالة الضارية لشخصيتها الجديدة مرئية في سلسلة الصور الفوتوغرافية التي أخذها غويليرمو كاهلو في السابع من شباط/ فبراير 1926. يوجد بورتريه رسمي تخفي فيه بحرصٍ وعناية ساقها اليمنى الأنحف وراء ساقها اليسرى وترتدي فستاناً من الساتان لا صلة له بأزياء عقد العشرينيات من القرن العشرين. وتوجد صور فوتوغرافية عدة مأخوذة في اليوم نفسه تتميز فيها عن الأزياء التقليدية لأفراد أسرتها إذ لبستْ بذلةً رجالية من ثلاث قطع، وأكملتْ هذا الزي بمنديل وربطة عنق. هي تتخذ وضعاً رجالياً، تضع إحدى يديها في جيبها، واليد الأخرى تعبث بعكّاز. ربما مُنحتْ ثياباً رجالية من باب النكتة، لكن بأي حال من الأحوال، هذه الشابة ليستْ طفلةً بريئةً. في جميع الصور الفوتوغرافية، كانت تتطلع إلينا مباشرةً بنظرةٍ أفقية بنحوٍ مُربِك، وفي نظرتها المحدّقة توجد أكثر من إشارةٍ خفية إلى ذلك الخليط من الحسّية والسخرية السوداء الذي سيعاود الظهور في كثيرٍ جداً من صورها-الذاتية.

الجزء الثاني



الفصل الرابع

الحادثة وآثارها

كانت واحدةً من تلك الوقائع التي تجعل المرء، أيّ امرئ، حتى شخصاً منفصلاً على مدى أعوام عن الواقع الحقيقي، يجفل مرعوباً. كانت الواقعة مرتبطةً بعربة أتوبيس كهربائي اصطدمتْ بشدّة بحافلة خشب مهلهلة، وحوّلتْ حياة فريدا كاهلو.

بصرف النظر عن كونها جزءاً فَريداً من سوء الطالع، حوادث من هذا النوع كانت شائعةً بنحوٍ كافٍ في تلك الآونة في مكسيكو سيتي كي تُرسم في عددٍ من الـ«retablos»[1]. كانت الحافلات جديدة نسبياً على المدينة، وبسبب حداثتها كانت تكتظّ بالبشر في حين كانت الأتوبيسات الكهربائية تمضي خاليةً. في ذلك الحين، كما هو الآن، كان يقودها مصارع ثيران شجاع، كما لو أن صورة عذراء غوادالوبي[2] التي تتأرجح بالقرب من النافذة الأمامية تجعل السائق رجلاً لا يُقهَر. الحافلة التي ركبتْ فيها فريدا كانت جديدةً، وطبقة الطلاء الطازجة جعلتها تبدو أنيقةً بنحوٍ استثنائي.

وقعَتِ الحادثة في أصيل السابع عشر من أيلول/ سبتمبر 1925، بعد يوم واحد من احتفال المكسيك بالذكرى السنوية لاستقلالها عن إسبانيا. كان قد

1- retablos: رسوم صغيرة للنذور تقدّم تشكرات لشخصٍ مقدس، عادةً مريم العذراء، بسبب الإفلات من بليةٍ ما. هذه الأعمال، التي تُسمَّى كذلك رسوم نذر لقديس أو للذات الإلهية paintings ex – voto، تصف معاً الواقعة والعامل المقدس للخلاص العجيب – ك. (ملاحظة: وضعَتِ المؤلفة هذا الهامش أسفل الصفحة 47 من الكتاب، وليس في آخره – م).

2- عذراء غوالدولوبي the Virgin of Guadalupi: هو عنوان كاثوليكي لمريم العذراء المباركة يرافقه صورة مبجلة محفوظة بوصفها شيئاً مقدساً في الكنيسة القديمة الصغيرة لسيدتنا غوادولوبي في مكسيكو سيتي. وهذه الكنيسة من أكثر الأمكنة الكاثوليكية التي يزورها الحجاج في العالم، وثالث الأمكنة المقدسة في العالم التي يزورها الناس – م.

توقَّف للتو مطرٌ خفيف عن الهطول؛ بدَتِ المباني الحكومية الرَّمادية الضخمة التي تحيط بـ «الساحة العامَّة» «الزوكالوzócalo» رماديةً وأكثر تجهُّماً من المعتاد. كان الباص المتوجه إلى كويواكان مكتظّاً تقريباً، إلّا أنّ أليخاندرو وفريدا وجدا مقعدين شاغرين متلاصقين في المؤخّرة. حين وصلوا إلى تقاطع الــ «Cuahutemotzín» و«5 de Mayo» وكانوا يهمُّون بالانعطاف إلى داخل Clazada de Tlalpan، اقترب منهم أتوبيس كهربائي قادم من Xochimilco. كان الأتوبيس الكهربائي يتحرَّك على مهل إلّا أنّه واصل التقدم كما لو أنه بلا فرامل، كما لو كان يستهدف الاصطدام بالباص عمداً. تذكّرتْ فريدا قائلة:

بعد أن دلفنا إلى الحافلة ببرهةٍ قصيرة[1] بدأ التصادم. قبلها كنا أخذنا حافلةً أخرى، لكن بما أنني أضعتُ مظلّةً[2] صغيرة، ترجّلنا من الحافلة كي نفتّش عنها وهكذا حصل أن صعدنا إلى الحافلة. التي دمَّرتني. وقعَتِ الحادثة في إحدى الزوايا أمام سوق سان خوان، أمامه ضبطاً. كان الترمواي يسير ببطء، غير أن سائق حافلتنا كان شاباً عصبياً جداً. حين دارتْ عربة الترمواي حول الزاوية اندفعَتِ الحافلة على الحائط.

كنتُ فتاةً يافعةً لامعة الذكاء، إنما غير عملية، على الرغم من الحرية التي نلتُها. ربما بسبب هذه الحرية، لم أقدّرْ الوضع ولم أخمِّنْ نوع الجروح التي أُصبتُ بها. أوَّل شيء فكرتُ فيه هي *balero* [لعبة مكسيكية] ذات ألوان حلوة اشتريتها في ذلك اليوم وكنتُ أحملها معي. حاولتُ أن أفتش عنها، إذ دار بخلدي أن ما جرى لن تكون له عواقبُ وخيمة.

إنها كذبةٌ أنَّ المرء يعي بالصدمة، كذبةٌ أن المرء يصرخ. في عيوني لم تكنْ ثمَّة دموع. الصدمة دفعتنا بقوةٍ إلى الأمام واخترقني درابزون كما يخترق السيف جسم الثور. شاهدني أحد الرجال وأنا أنزف نزفاً شديداً. حملني ووضعني على طاولة بليارد إلى أن أقبل «الصليب الأحمر» لنجدتي.

حين يصف أليخاندرو غوميث أرياس الحادثة، يتقلّص صوته إلى نبرة رتيبة غير مسموعة تقريباً، كما لو أن بوسعه ألّا يعيش الذكرى ثانيةً من خلال التكلّم عنها بهدوء:

1- «بعد أن دلفنا إلى الحافلة ببرهةٍ قصيرة»: تيبول، *Crónica*: 331 – ك.

2- وردتْ في النص كلمة parasol التي تعني: مظلّة خفيفة للوقاية من الشمس، للنساء فقط – م.

اقترب القطار الكهربائي[1] ذو العربتين من الباص ببطء. ضرب الباص في الوسط. ببطء دفع القطار الباص. كانت للحافلة مرونة غريبة. انحنتْ أكثر فأكثر، لكن على مدى زمنٍ معين لم تتحطَّمْ. كانت حافلةً ذات مصاطب طويلة على الجهتين. أتذكر أنه في إحدى اللحظات مسّتْ ركبتاي ركبتيْ الشخص الجالس قبالتي، كنتُ أجلس بجوار فريدا. حين وصل الباص إلى مرونته القصوى تشظَّى إلى ألف قطعة، وتابع القطار الكهربائي مسيره. سار على كثيرٍ من الأشخاص.

بقيتُ تحت القطار. وليس فريدا. إنما وسط القضبان الحديد العائدة للقطار، تحطم الدرابزون واخترق جسم فريدا من جانب إلى آخر في مستوى الحوض. حين تمكنتُ من النهوض خرجتُ من تحت القطار. لم تكنْ لدي أضرار، بل مجرد كدمات. بطبيعة الحال، أول شيء فعلته هو البحث عن فريدا.

حصل شيءٌ غريب. كانت فريدا عاريةً تماماً. كان التصادم قد حلَّ ملابسها. أحد الأشخاص في الباص، لعله صبّاغ منازل، كان يحمل علبةً من الذهب المسحوق. هذه العلبة تحطَّمتْ، وسقط الذهب على كافة أجزاء بدن فريدا النازف. حين شاهدها الناس شرعوا يهتفون «*راقصة الباليه، راقصة الباليه!*» (*La Bailarina, La Bailarina!*) حين رأوا الذهب يكسو جسدها ظنُّوا أنها راقصة.

حملتها بين ذراعَيّ – في ذلك الحين كنتُ فتىً قوياً – وحينئذ انتبهتُ بهلع إلى أن قطعةً من الفولاذ قد دخلتْ في جسمها. قال أحد الرجال: [علينا أن نخرج هذه القطعة من بدنها!] وضع ركبته على جسم فريدا، وانبرى قائلاً: [لنخرجها من جسمها!] حين انتزعها، صرختْ فريدا بصوتٍ عالٍ جداً بحيث إنه حين وصلتْ سيارة الإسعاف من [الصليب الأحمر] كان صراخها أعلى من صوت صفَّارة الإنذار. قبل وصول سيارة الإسعاف كنتُ حملتُ فريدا في واجهة عَرض قاعة بليارد. خلعتُ سترتي وغطَّيتها. كنتُ أعتقد أنها ستفارق الحياة. شخصان أو ثلاثة أشخاص ماتوا حالاً في مسرح الحادثة، ومات آخرون في وقتٍ لاحق.

جاءتْ سيارة الإسعاف وأخذتها إلى [مستشفى الصليب الأحمر]، في ذلك الوقت كان يقع في [شارع سان جيرونيمو]، على مبعدة بلوكات قليلة

1- «اقترب القطار الكهربائي»: غوميث أرياس: حوارات شخصية – ك.

عن الموقع الذي جرتْ فيه الحادثة. كانت حالة فريدا خطيرةً جداً بحيث إن الأطباء لم يظنوا أن بمقدورهم أن ينقذوها. كانوا يعتقدون أنها ستموت على طاولة العمليات الجراحية.

كانت تلك أول مرة تخضع فيها فريدا لتداخل جراحي. خلال الشهر الأول لم يكنْ من المؤكد أنها ستظلّ على قيد الحياة.

كانت الفتاة التي كان من دأبها أن تندفع بعنف عبر ممرات المدرسة تشبه تحليق طائر، التي كانت تقفز إلى الأتوبيسات الكهربائية والحافلات وتنزل منها، من الأفضل خلال حركتها. هي ذي الآن مشلولة الحركة، تطوّقها سلسلةٌ من قوالب الجصّ[1] وأدواتٌ أخرى غريبة الشكل. «كان تصادماً غريباً»[2]، قالت فريدا. «لم يكنْ تصادماً عنيفاً بل هو تصادم هادئ، بطيء، وقد آذى الجميع. وأنا أكثر من الجميع قاطبةً».

كان عمودها الفقري[3] قد كُسر في ثلاثة مواضع بالمنطقة القطنية. كان عظم ترقوتها قد كُسِر، وكذلك ضلعاها الثالث والرابع. ساقها اليمنى فيها أحد عشر كسراً وقدمها اليمنى خُلعتْ وسُحقتْ. كتفها اليسرى خرجتْ من مفصلها، كُسر حوضها إلى ثلاث قطع. كان الدرابزون الفولاذ قد سيّخ جسمها بكل ما تعنيه الكلمة من معنى في مستوى البطن؛ دخل من جهة اليسار، وخرج من فرجها. «فقدتُ عذريتي»[4]، قالت.

في المستشفى، وهو دير عتيق حجراته مظلمة، عارية، عالية السقوف، كان الأطباء يجرون العمليات الجراحية ويهزّون رؤوسهم ويتشاورون فيما بينهم: هل ستعيش؟ هل سيكون باستطاعتها المشي من جديد؟ كان يتعيَّن عليهم أن يركّبوها معاً[5] بهيئة أقسام كما لو أنهم يعملون مونتاجاً فوتوغرافياً،

1- يستخدم العراقيون مصطلح: «الجبس» بدلاً من «الجصّ». وحينما يُعاد العظم المكسور إلى موضعه الأصلي ويوضع قالب أو طبقة الجصّ plaster يُسمّون هذا الإجراء الطبي: «تجبيس» – م.

2- «كان تصادماً غريباً»: تيبول، *Crónica*: 31 – ك.

3- كان عمودها الفقري: بيغون، تقرير طبي – ك.

4- «فقدتُ عذريتي»: تيبول، «*Crónica*»: 32. ربما كانت فريدا تتحدث بصورةٍ مجازية. بحسب غوميث أرياس، لم تعدْ عذراء في وقت الحادثة (غوميث أرياس، حوارات شخصية) – ك.

5- «كان يتعيَّن عليهم أن يركّبوها معاً»: بالتاسار دروموندو، «Frida Kahlo: Vida Cercenada Mil Veces por la Muerte»، *El Sol de México*, April. 23, 1974, p.D3.

يقول أحد أصدقائها القدامى. حين استعادتْ وعيها، طلبتْ فريدا أن يتّصلوا هاتفياً بأفراد أسرتها. لم يستطعْ أيٌّ من أبويها المجيء. «كانت أمي خرساء[1] على مدى شهر بسبب الانطباع الذي تركه الحادث عليها»، تذكرتْ فريدا. «هذه الواقعة أورثتْ أبي حزناً عميقاً وبات مريضاً، ولم يكنْ بوسعي رؤيته طَوَال ما يزيد على عشرين يوماً. لم تحصلْ حالات وفيات بين أفراد أسرتي. أدريانا، التي تقيم الآن مع زوجها ألبرتو ڤيرازا بالقرب من البيت الأزرق في كويواكان، انزعجتْ أيّما انزعاج، تكدَّر مزاجها كثيراً حين سمعتْ بالأخبار بحيث إنها غابتْ عن الوعي»؛ من بين أعضاء أسرة فريدا، وحدها ماتيلده جاءتْ على الفور. كانت ما تزال منفصلةً عن الآخرين لأن أمها لم تغفرْ لها فرارها من بيت أهلها بغية الزواج من عشيقها، كانت مغتبطةً لأنها نالَتِ الفرصة في تقديم يد العون لشقيقتها الصغرى. ما إن قرأتْ عن الحادثة في إحدى الصحف حتى هرعتْ إلى فريدا ووقفتْ بجانبها، وبما أنها تسكن في موقعٍ أقرب من المستشفى بالمقارنة مع أسرتها، كان بمستطاعها المجيء يومياً. «حجزونا في نوعٍ من ردهةٍ مروِّعة[2]... كانت هنالك ممرضة واحدة تعتني بخمسة وعشرين مريضاً. كانت ماتيلده هي التي رفعتْ معنوياتي؛ كانت تحكي لي النكات. كانت بدينةً وقبيحة الشكل، لكنها تتحلّى بحسٍّ فكاهة كبير. كانت تجعل جميع الراقدين في الردهة ينفجرون بالضحك. كانت تحيك وساعدَتِ الممرضة في العناية بالمرضى». على مدى شهر رقدتْ فريدا على ظهرها، في قالب جصّ ومحاطةً بهيكل شبيه بالصندوق يشبه التابوت الحجري.

إضافةً إلى ماتيلده، كانت هنالك زيارات من الكاتشوتشاس والأصدقاء الآخرين؛ إنما في أثناء الليل، حين كانت ماتيلده وأصدقاؤها ينصرفون إلى منازلهم، كانت تراود فريدا المخاوف من أنها ستموت قطعاً، ربما ستموت. كان الموت هو ذكرى الاحمرار الذي رُشَّ عليه الذهب على جسدها العاري، ذكرى الصرخات الهائلة التي سمعتها – *راقصة الباليه!* – تخترق الصراخ العمومي، ذكرى رؤية بذلك الوضوح المُرعب والحر الذي ترافقه غالباً صدمة، ضحايا آخرون كانوا يزحفون من تحت القطار الكهربائي وثمة امرأة تركض قادمةً من الحطام وهي تحمل أمعاءها بين يديها. «في

1- «كانت أمي خرساء»: تيبول، «*Crónica*»: 32 – ك.

2- «حجزونا في نوعٍ من ردهةٍ مروِّعة»: م. س. – م.

هذا المستشفى»[1]، قالت فريدا لأليخاندرو، «الموت يرقص حول سريري في أثناء الليل».

ما إن استعادتْ قواها، حتى انهمكتْ فريدا فوراً في صبّ مشاعرها وأفكارها في رسائل موجَّهة إلى أليخاندرو، الذي ظل حبيس منزله بإصابات أكثر قسـوةً من المعنى الذي تُشير إليه كلمته «كدمات». جعلته يعرف بالتقدّم الذي طرأ على شفائها، وهي تكتب بذلك الخليط من التفصيل الحرفي، وقوة المشاعر التي كانت تميّز الخيال في رسومها. كانت هنالك إشارات تشي بحس الفكاهة والسعادة *alegría* إلّا أنّها «أي الإشارات» لم تتخلصْ تماماً من اللازمات الأكثر كآبةً: ما من سبيل – *No hay remedio.* «على المرء أن يتحمّل»، قالت. «بدأتُ أتعوّد على العذاب والمعاناة»[2]. من وقت الحادثة فصاعداً، بات الألم والجَّلَد موضوعَين جوهريَّين في حياتها.

الخميس، 13 تشرين الأول 1925

أليكس حياتي *de mi vida*، أنتَ تعرف أكثر من أي شخصٍ آخر كم كنتُ حزينةً في هذا المستشفى القذر، بما أنكَ تستطيع أن تتصوّره ولا بدّ أن الأولاد أخبروك عنه. يقول الجميع إنه تعيّن عليَّ ألّا أكون يائسةً جداً، بيد أنهم لا يعرفون ماذا تعني الأشهر الثلاثة في السرير بالنسبة لي، وهو ما كنتُ أحتاج إليه، أنا التي كنتُ أحبُّ التسكُّع في الشوارع، *a callejera*. لكن ماذا يستطيع المرء أن يفعل، في الأقل الصلعاء *la pelona* [هذه الكلمة تستخدمها فريدا للإشارة إلى الموت – هنا رسمتْ جمجمةً صغيرةً وعظمَين متقاطعين] لم تأخذْني بعيداً. صحيح؟

تخيّل مبلغ الكَرْب الذي أحسُّ به لأني لم أكنْ أعرف كيف هي حالتك، يومئذٍ، وفي اليوم الذي تلاه. بعد أن أجروا لي عمليةً جراحية [أنجيل] سالاس وأولميدو [أوغسطين أولميدو هو أحد أصدقائها وهو أيضاً، في العام 1928، موضوع بورتريه رسمته فريدا] وصلا، كان من دواعي سروري أن أراهما! بخاصةً أولميدو. أنتَ ليس لديك أدنى فكرة، سألتُهما عنكَ وأخبراني أن حالتك موجعة غير أنها ليستْ خطيرةً وأنتَ لا

1– «في هذا المستشفى»: غوميث أرياس: فريدا كاهلو، حاشية سفلية – ك.

2– بدأتُ أتعوّد على العذاب والمعاناة: رسالة إلى غوميث أرياس، 5 كانون الأول/ ديسمبر، 1925. رسالة إلى غوميث أرياس – ك.

تعرف كم بكيتُ عليك عزيزي أليكس، وفي الوقت عينه الذي بكيتُ فيه على أوجاعي، بما أنّي أخبرتك أن يديْ أمستا بالمعالجات أشبه بالورق وكنتُ أتصبب عرقاً بسبب ألم الجرح... لقد اخترقني قضيب الفولاذ من الحوض إلى الأمام، بسبب هذا الشيء الصغير جداً سأكون حطاماً طَوَال ما تبقى من حياتي وإلا سوف أموت ولكن الآن بات ذلك شيئاً من الماضي، أحد الجروح قد اندمل أصلاً والطبيب يقول لي إن الجرح الآخر سيندمل حالاً، لا بدّ أنهم أخبروكَ أصلاً ما هي حالتي الصحية، صحيح؟ والمسألة كلها هي كم الوقت حتى يندملَ الكسر الذي أصابني في الحوض، ويعودَ مرفقي إلى حالته السوية والجروح الأخرى التي في إحدى قدمَيّ تُشفَى...

فيما يتعلق بالزيارات، «حشدٌ من الناس» وسحابة دخان أتوا لرؤيتي حتى تشوتشو Chucho ريوس وڤاليز سأل عني مراراً بالتليفون ويقولون إنه جاء مرةً لكنني لم أرَه... فيرنانديث [فيرناندو فيرنانديث، الطبّاع] يستمر في إعطائي *la moscata* [كلمة عامية استخدمتها فريدا للإشارة إلى المال – «دراهم»] والآن أصبحتُ مهيأةً للرسم أكثر من قبل بما أنه يقول إنه حين أصبح في حالٍ أفضل سيسدد لي ستين في الأسبوع، وهي وعود عقيمة خالصة، ولكن بعد كل ما جرى الفتيان يأتون يومياً من المدينة لزيارتي، السيد رويكس Rouix حتى بكى (الأب، إيه، لا يخطر ببالك أنني عنيتُ الابن)، حسناً وبوسعكَ أن تتخيل كثيرين سواهم...

لكن باستطاعتي أن أعطي أيَّ شيء مقابل كل الأشخاص من كويواكان ومجاميع النسوة العجائز اللواتي أتين أيضاً، إذا ما أتيتَ أنتَ ذات يوم. أعتقد أنّي في اليوم الذي أراكَ فيه أليكس، سوف أقبّلك، ما من شيءٍ يمكن القيام به فيما يتعلق بذلك، الآن أكثر من أي وقتٍ مضى رأيتُ كم أنا مغرمةٌ بك بكل روحي ولن أستبدلكَ بأي شخصٍ آخر، الآن ترى أنك حين تعاني وتتعذب نوعاً ما فإن هذا يخدم دوماً غرضاً ما.

بغض النظر عن الشعور جسدياً بأنك غير مرتاح بعض الشيء، مع أنّي، كما قلتُ لسالاس، لا أصدق أنني كنتُ في حالةٍ خطيرةٍ جداً إذ عانيتُ كثيراً من الناحية المعنوية طالما أنكَ تعرف كم كانت أمي عليلةً، وأبي أيضاً، وإن الصدمة النفسية التي سببتُها لهما آذتني أكثر من أربعين جرحاً، تخيّل، أمي الهزيلة المسكينة يقولون إنها بدتْ كأنها معتوهة وظلتْ تذرف العبرات على مدى ثلاثة أيام بلا هوادة وأبي الذي كان في حالٍ أفضل مرض مرضاً شديداً، ولم يحضروا أمي كي تراني سوى مرتين منذ مجيئي إلى هذا

المستشفى، وقد مرَّ عليّ حتى الآن خمسةٌ وعشرون يوماً، وهذه المدة تبدو لي سرمديةً وقد جلبوا أبي مرةً واحدة فحسب، لهذا أنا أرغب بالذهاب إلى المنزل في أقرب وقتٍ ممكن، غير أن هذا لن يحصل إلى أن يزول الالتهاب كلياً، وتتماثل جروحي كلها للشفاء بحيث لن تكون هنالك أي عدوى ولن أموت، صحيح؟ على أية حال، ليس في هذا الأسبوع على ما أعتقد... سأنتظرك وأنا أحصي الساعات مهما كان عددها، هنا أو في المنزل لأنَّ رؤيتك وأنت تلازم الفراش شهوراً سوف تنقضي بصورةٍ أسرع.

أنصتْ إليّ أليكس، إن لم يكنْ بوسعك المجيء حتى الآن، اكتُبْ لي، أنتَ لا تعرف كم ساعدتْني رسالتك في الشعور بأني أحسن، منذ أن تلقَّيتُها، كنتُ أقرؤها، أعتقد، مرتين في اليوم وأشعر على الدوام أنها المرة الأولى.

لدي أشياء كثيرة أودُّ أن أرويها لك، لكنني لا أستطيع أن أكتبها لك لأنني ما زالتْ خائرة القوى، رأسي وعيناي تؤلمني حين أقرأ أو أكتب كثيراً لكنني سأحكيها لك عاجلاً.

وإذا تسنَّى لي أن أحكي عن شيءٍ آخر فأنا أقول إنني أشعر بجوعٍ وحشيّ، أخي... ولا يسعني أن آكل أيَّ شيء عدا الأشياء المقزّزة للنفس التي حكيتُ لك عنها قبلاً، حين أتيتَ وجلبتَ لي كعك الشوكولاته، حبات الـ «بنبون»، و«*balero*»، كتلك اللعبة مكسيكية التي فقدناها في ذلك اليوم.

عمَّا قريب سأكون أحسن حالاً. سأمضي خمسة عشر يوماً أخرى في هذا المستشفى. قلْ لي كيف هو حال أمك الصغيرة الحلوة وأليس [شقيقة أليخاندرو الصغرى].

صديقتك your *cuate* التي أضحتْ رفيعةً كالخيط [هنا رسمتْ فريدا نفسها بصورةِ عصا] فريدوتشا.

(كنتُ مكتئبةً جداً فيما يتعلق [بفقدان] المظلّة الخفيفة الصغيرة). [هنا رسمتْ وجهاً «باسماً باكياً»]. الحياة تبدأ غداً!...

– أنا أحبك حتى العبادة –

غادرتْ فريدا «مستشفى الصليب الأحمر» في السابع عشر من تشرين الأول/ أكتوبر، بعد مرور شهر ضبطاً على حادثتها المروِّعة. حين وصلتْ إلى البيت، توقعتْ أنها ستظل حبيسة المنزل شهوراً عدة، وهو توقُّعٌ أفزعها

أكثر من توقُّعِ الألم. على خلاف المستشفى، التي لم تكنْ تبعد كثيراً عن «الإعدادية»، كانت كويواكان تبعد كثيراً جداً عن مركز مكسيكو سيتي، وكان أصدقاؤها وصديقاتها لا يحبذون القيام بالرحلة مراراً. كما يبدو أنها كانت تخشى من أن بعضهم في الأقل سوف ينفرون بسبب غرابة أطوار أفراد أسرتها: اضطراب أمها، حالات صمت أبيها. هذا المنزل، قالت، «أحد المنازل الأكثر حزناً[1] التي رأيتها حتى الآن».

الثلاثاء، 20 تشرين الأول، 1925

عزيزي أليكس: في الساعة الواحدة من يوم السبت وصلتُ إلى المدينة، رآني سالباس وأنا أغادر المستشفى ولا بدّ أنه أخبركَ كيف وصلتُ إلى هنا، صحيح؟ أحضروني ببطء شديد، إنما ما يزال لدي يومان من الالتهاب الشيطاني لكنني الآن أكثر سعادةً لأنني في منزلي صحبة أمي، سأشرح لك الآن كلَّ ما ألمَّ بي من دون أن أشطب أيَّ تفصيلٍ كما طلبتَ مني أن أفعل في رسالتكَ. بحسب الدكتور دياث إينفانتي الذي اعتنى بي في «الصليب الأحمر» إنّي تعدّيتُ الخطر الشديد وسأكون في حالٍ أفضل نوعاً ما... [لكن] لكننا اليوم في العشرين من الشهر وأف. لونا [أحد أطباء فريدا؛ وقد استخدمَتِ الاسم ككلمة مشفَّرة للإشارة إلى دورتها الشهرية] لم يأتِ لزيارتي وهذا شيء في منتهى الخطورة... [الطبيب] يرتاب بأنني سأكون قادرة على تعديل ذراعي، لأن التمفصل جيد لكن الوتر متقلِّص جداً وهو يمنعني من تحريك ذراعي للأمام وكي أتمكن من مطِّها ينبغي لي أن أفعل ذلك ببطء شديد ومع كثير من التدليك وحمّامات الماء الساخن، إنه يؤذي أكثر مما يخطر ببالكَ، ففي كل هزة عنيفة يعطوني إياها أبكي بغزارة، على الرغم من حقيقة أنهم يقولون لك ألّا تصدّق عَرَج الكلب ولا دموع المرأة، قدمي هي الأخرى تؤلمني ألماً مُبرِّحاً ما دام أنكَ يجب أن تُدرك حتماً أنها مهشَّمةٌ تماماً كما أن لديَّ آلاماً واخزةً مروِّعةً في ساقي كلها وأنا منزعجةٌ أيّما انزعاج كما يمكنكَ أن تتصوّر لكن مع الراحة يقولون لي إن العظم سرعان ما يندمل وبعدها شيئاً فشيئاً سأكون قادرةً على المشي.

وأنتَ، كيف هي أمورك وأنا أيضاً أحب أن أعرف على وجه الدقة كيف حالك بما أنك ترى أن هناك في «المستشفى» يمكنني أن أسأل الفتيان كلَّ

1- «أحد المنازل الأكثر حزناً»: رسالة إلى غوميث أرياس، 12 نيسان/ أبريل، 1926 – ك.

شيء وكيف أن رؤيتهم باتتْ أصعب كثيراً بالنسبة لي، غير أنّي لا أعرف ما إذا يريدون المجيء إلى منزلي، ولا يبدو أنكَ ترغب بالمجيء... من الضروري بالنسبة لك ألّا تكون مُحرجاً أمام أي فردٍ من أفراد أسرتي أقلّه أمام أمي، اسألْ سالاس كم هما شابتان صالحتان أدريانا وماتي، الآن ماتي لا تستطيع المجيء إلى البيت مراراً بما أنها كلما تأتي تختفي أمي عن الأنظار، يا لها من كائنة مسكينة [ماتيلده] بعد أن تصرفتْ معي بشكلٍ رائعٍ جداً في تلك المرة [في المستشفى]، لكنكَ تعرف أن أفكار كل شخص مختلفةٌ تماماً ولا يوجد ملاذ يجب على المرء أن يتحمّله. وهكذا أنا أقول لك إنه ليس من العدل أن تكتب إليّ وحدي ولا تأتي لزيارتي، بما أنّي سأشعر بأني حزينةٌ فيما يتعلق بذلك أكثر من أي شيء في حياتي، يمكنك المجيء صحبة جميع الأولاد في يوم أحد أو أي يوم تشاء، لا تكنْ سيئاً، ضعْ نفسكَ في مكاني، خمسة أشهر تعيسة والأسوأ ما زلتُ أحس بضجر شديد بما أنه إذا لم يكنْ حشدٌ من النسوة المسنّات أتين لرؤيتي والأولاد «*escuicles*» من الأرجاء القريبة يتذكرون بين الحين والآخر أنّي موجودة، عليّ أن أكون وحيدةً وأنا أعاني أكثر، انظرْ فقط كيتي [كريستينا]، التي تعرفها أصلاً، هي معي، سأخبر ماتي بأن تأتي في اليوم الذي ترغب فيه أنت والأولاد بالمجيء وهي تعرفهم أصلاً وهي شابة صالحة جداً. وكذلك أدريانا، الأشقر «el Güero» [ألبرتو ڤيرازا] غير موجود هنا، ولا أبي، أمي لا تعترض أو تقول لي أيَّ شيء عن الموضوع. لا يمكنني أن أفهم ما هو الشيء الذي تخجل منه إن لم تكنْ قد ارتكبتَ أيَّ شيء [خاطئ]، يأخذونني يومياً إلى الخارج حيث الممر [في الفناء] وأنا راقدة في سريري لأن بيدرو كالديراس [طبيبها المعالج] يريدني أن أستنشق الهواء وأتدفأ بنور الشمس بحيث لن أبقى محبوسةً جداً كسابق عهدي في ذلك المستشفى الملعون...

حسناً، عزيزي أليكس، إنّي أُضجركَ وأنا أقول مع السلامة على أمل اللقاء بك في وقتٍ قريبٍ جداً إيه؟ لا تنسَ الباليرو «*balero*» والحلوى الأثيرة لدي – أنا أحذركَ أريد شيئاً ما كي آكله لأني الآن أستطيع أن آكل أكثر من قبل.

بلّغ تحياتي إلى الأشخاصِ المقيمين في حيّك السكني وأرجوك أخبرْ الأولاد ألّا يكونوا أشخاصاً معقّدين جداً بحيث ينسونني لأنني في البيت.

صغيرتك your *chamaca* فريدوتشا. [هنا رسمتْ وجهاً باسماً وباكياً]

سامحني على خطّي لأنني بالكاد أستطيع الكتابة.

الإثنين، 26 تشرين الأول، 1925

أليكس: تلقّيتُ رسالتكَ اليوم تواً، ومع أنني توقعتُها منذ وقتٍ أسبق، فعلتُ أشياءَ كثيرةً كي أُقصي الأوجاع التي كنتُ أعاني منها، بما أنه، تصوّر، أمس الأحد في الساعة التاسعة وضعوا الكلوروفورم على جروحي ثالث مرة كي ينزلوا الوتر في ذراعي وهو كما أخبرتكَ سلفاً متقلّص لكن بما أن تأثير الكلوروفورم قد زال نتيجة الاحتكاك بحيث إنني في الساعة العاشرة صباحاً كنتُ أصرخ حتى الساعة السادسة عصراً حين أعطوني حقنة injection السيدول «Sedol» ولم تنفعني فتيلاً، بما أن الأوجاع استمرَّتْ مع أن شدّتها خفَّتْ قليلاً، بعدها أعطوني كوكايين وهكذا زالَتِ الأوجاع قليلاً، إلّا أنّ نوبة الغثيان (لا أعرف كيف أتهجّأ هذه الكلمة) لا تزول طَوَال اليوم، بعدها أخضر أخضر [تعبير فريدا عن «مروِّع، مروِّع»]، الكآبة التامة، بما أنه، تصوّرْ، أنه في ذلك اليوم حين أقبلتْ ماتي لرؤيتي، أي ليلة السبت، أُصيبتْ أمي بنوبة وكنتُ أول مَن سمعها تصيح وبما أنني كنتُ نائمة نسيتُ لحظةً أنني عليلة وأردتُ النهوض من فراشي فأحسستُ بألم مروِّع في خصري وبكَرْب أفظع مما يمكنك أن تتصوّر أليكس، نظراً لأني كنتُ أروم النهوض ولم أستطعْ، ختاماً استدعيتُ كيتي، وكلّ ذلك أورثني كثيراً من الأذى بما أنّي عصبية جداً، حسناً إنّي أحكي لك عن الأمس، طَوَال الليل كلّه لم أفعلْ شيئاً سوى التقيُّؤ وكنتُ متوعِّكة الصحة بنحوٍ فظيع، يا للمسكين [كاتشوتشا ألفونسو] فيللا جاء ليراني لكنهم لم يسمحوا له بالدخول إلى غرفتي لأنني كنتُ منزعجةً من تلك الآلام. فيرساتيك «Versatique» [لقب زوج أدريانا] جاء أيضاً، لكني لم أره هو الآخر. هذا الصباح أفقتُ من نومي ولديَّ التهاب في موضع الحوض المكسور (كم تثير قرفي كلمة «حوض») لم أكنْ أعرف ماذا أفعل، لذلك شربتُ الماء وتقيّأته بسبب الالتهاب نفسه في معدتي كلها الذي نجم عن كل الصراخ الذي قمتُ به أمس. حالياً رأسي لا يؤلمني لكنني أقول لك إنّي يائسة بسبب رقودي في السرير مدةً طويلةً جداً وفي وضعٍ واحد، أودُّ لو أنني، رويداً رويداً، أتمكن من البدء بالجلوس، لكن لا مناصَ لديَّ سوى التحمّل والصبر.

فيما يتعلق بالأشخاص الذين جاؤوا لرؤيتي، وهم كما قلتُ لك ليسوا قليلين جداً، لكنهم مع ذلك لا يشكّلون ثلث أولئك الذين أحبهم، مجموعة من السيدات العجائز والفتيات اللواتي أتين من باب حب الاستطلاع أكثر من باب العاطفة، الأولاد الذين أقبلوا هم كل أولئك الذين يمكنك

أن تتخيّلهم... لكنهم حتى لم يخفّفوا من وطأة ضجري خلال لحظات وجودهم معي، إنهم يفتّشون في جميع الأدراج، يريدون أن يحضروا لي a Victrola[1]. فقط فكّرْ، الشقراء أولاغويبل Olaguibel أحضرتْ لي الغراموفون خاصتها وفي يوم السبت وصل لالو أوردونيث من كندا جالباً معه بعض الأسطوانات المروِّعة نوعاً ما من الولايات المتحدة، لكني لم أستطعْ أن أتحمل أكثر من مقطوعة موسيقية واحدة، بما أنني في الوقت الذي كنتُ أسمع فيه المقطوعة الموسيقية الثانية أخذ فؤادي يؤلمني، الغالنتس Galants يأتون كل يوم تقريباً، الـ «Campos»، الإيطاليون، الـ «Canets»، إلخ. كل الأشخاص الجادِّين في كويواكان بمن فيهم پاتينو وتشافا Chava الذي يجلب لي الكتب من مثل «الفرسان» [الثلاثة]، إلخ. يمكنكَ أن تتخيّل كم سأكون سعيدةً، كنتُ أصلاً أخبرتُ أمي وأدريانا أريدكَ أن تأتي، أعني أنتَ والأولاد (نسيتُ)... اسمعْ أليكس أريدكَ أن تخبرني في أي يوم ستأتي بحيث إذا ما شاءَتِ المصادفات أن ترغب مجموعة من الحمقى في زيارتي في اليوم نفسه لن أستقبلهم لأنني أريد أن أتكلّم معك من دون كلفة وهذا هو كل مُرادي. أرجوك أخبرْ تشونغ لي (أمير منشوريا) وسالاس بأنّي أيضاً أتحرَّق شوقاً لرؤيتهما وأن عليهما ألّا يكونا شخصين سيّئين بحيث إنهما لن يأتيا لزيارتي، إلخ. قلْ للا رينا la Reyna الشيء عينه، لكني لا أريدها أن تأتي في يوم مجيئكَ، لأني لا أرغب بأن أرغم نفسي على الدردشة معها، ولن أكون حرةً في الدردشة معك ومع الأولاد، ولكن إذا كان من الأسهل أن تأتي معها، فأنتَ تعرف ذلك أصلاً شريطة أن أراك، إنه شيء لا بأس به إذا ما أتيتَ مع الـ «*puper*» [اخترعتْ فريدا هذه الكلمة؛ المعنى المتضمَّن ينطوي على الازدراء] دولوريس أنجيلا...

أليكس تعال على جناح السرعة، بأسرع ما تستطيع، لا تكنْ أنانياً جداً مع صغيرتك المغرمة بك كثيراً جداً

فريدا

لكن أليكس لم يأتِ، أقلّه لم يأتِ كثيراً كما ودّتْ فريدا. لعله اكتشف علاقتها الغرامية قصيرة الأجل مع فيرنانديث. مهما حصل، رفض أليخاندرو

1- a Victrola: إحدى ماركات الفونوغراف – م.

المجيء وشعر بأنها خانته. ولأنها خافتْ من ضياع حبِّه لها، فريدا، بيأسٍ مضطرد، تضرّعتْ إليه كي يأتي لزيارتها.

5 تشرين الثاني، 1925

أليكس - ستقول إنني لم أكتبْ إليك لأني نسيتُك، لكن الأمر ليس كذلك، في آخر مرّةٍ أتيتَ فيها قلتَ لي إنكَ ستعود في وقتٍ قريبٍ جداً، في واحدٍ من هذه الأيام، أليس كذلك؟ لم أفعلْ شيئاً سوى انتظار ذلك اليوم الذي لم يأتِ بعد...

بانشو [ألفونسو] فيللا أقبل أمس لكن أف. لونا لم يظهرْ حتى الآن، تخليتُ عن الأمل - أنا الآن جالسة في كرسي ذي مسندين ومن المؤكد أنّي في الثامن عشر من هذا الشهر سأقف على قدميّ، لكني لا أملك القوة بتاتاً وهكذا مَن يعرف كيف ستمرّ الحال - ذراعي في الوضع نفسه ([لا تتحرك] لا إلى الخلف ولا إلى الأمام) وأنا يائسةٌ جداً مثل يأسي من حرف *الحاء* في حكيم الأسنان.

تعالَ لرؤيتي لا تكنْ أنانياً، يا رجل، يبدو أنها كذبة ذلك أنّي الآن أتحرّق شوقاً إليك وأنتَ تتوارى عن الأنظار - قلْ لتشونغ لي إن عليه أن يتذكّر ياكوبو ڤالديث الذي قال هكذا بنحوٍ جميل: «يعرف المرء أصدقاءه حين يكون طريح الفِراش أو في السجن» [فيما يتعلق بكلمتيْ «الفِراش» و«السجن» فريدا استبدلتهما بصورتين صغيرتين جداً] - وقلْ له إنّي ما زلتُ أنتظرُ - كَ -

... إن لم تأتِ فلأنكَ لم تعدْ تحبني على الإطلاق إيه؟ في هذه الأثناء اكتبْ لي وتقبل وافر الحب من شقيقتكَ التي تحبّك حتى العبادة.

فريدا

الخميس، 26 تشرين الثاني، 1925

معبودي أليكس: لا يمكنني أن أشرح لك كلَّ ما يجري لي الآن، بما أنه، تصوّر، أمي أصابتها نوبة وكنتُ معها منذ أن هربتْ كريستينا إلى الشارع، حين أتيتَ وقالت لك الخادمة الحقيرة إنّي لستُ في البيت وأنا غاضبة بحيث إنكَ لا تستطيع أن تتصوّر، أريد أن أراك برهةً وجيزة على انفراد، لأنه مرَّ أمدٌ طويل جداً منذ اختلينا أحدنا بالآخر، بحيث إنني أشعر بأني أود أن أطلق كلَّ الشتائم التي أعرفها على الخادمة الملعونة التعيسة، وعقب ذلك

مضيتُ لاستدعائك من الشرفة وأرسلتُ الخادمة كي تبحث عنك لكنها لم تجدك، ولهذا لم يكنْ أمامي سوى أن أصرخ تعبيراً عن الغيظ والمعاناة...

صدّقني أليكس أريدكَ أن تأتي، لأنني متأهبة للذهاب إلى الشيطان ولا مناص لي سوى أن أتحمّله بما أنه أسوأ إذا ما يئستُ ألا تعتقد ذلك؟ أريدكَ أن تأتي وتدردش معي كما عهدتكَ، كي تنسى كل شيء ومن أجل حبكَ لأمكَ الطاهرة تعالَ وزرني وقلْ لي إنكَ مغرمٌ بي حتى لو لم يكنْ ذلك حقيقياً إيه؟ (قلم الحبر لا يكتب جيداً بالدموع).

أود أن أقول لك أشياءَ كثيرةً أليكس، لكني الآن لدي رغبةٌ جارفة في البكاء ولا يسعني سوى أن أخبرك بأنكَ ستأتي... اصفحْ عني، إلّا أنّها ليستْ غلطتي أنكَ أتيتَ بلا جدوى عزيزي أليكس.

اكتبْ لي حالاً

حبيبتك فريدوتشا

في الثامن عشر من كانون الأول/ ديسمبر، بعد ثلاثة أشهر من الحادثة، أصبحتْ فريدا في حالة جيدة بما يكفي كي تذهب إلى مكسيكو سيتي. بدا شفاءً لافتاً. رفعتْ أمها قداس شكر كون فريدا لم تمتْ، ونشرتْ في إحدى الصحف إعلام امتنان آل كاهلو لـ «مستشفى الصليب الأحمر» على العناية التي تلقتها ابنتهما.

في السادس والعشرين من كانون الأول/ ديسمبر كتبتْ فريدا، «يوم الإثنين أبدأ العمل، أي يوم الإثنين بعد أسبوعٍ من اليوم». ولأن امتحاناتها النهائية في خريف العام 1925 فاتتها، لم تسجّل على دروس العام الجديد. كانت تكاليفها الطبية ضخمةً، احتاجتْ أسرتها إلى المال، ومن المحتمل أنها استمرتْ في مساعدة أبيها في الاستوديو العائد له وعمدتْ إلى العمل في مهَنٍ تستغرق جزءاً من اليوم.

في هذه الآونة كان الصَّدْع بينها وبين أليخاندرو قد أصبح خصاماً جديّاً. من الرسالة الآتية يتضح أنه كان يتهمها بكونها «خليعةً». وفي رسالةٍ أخرى أقرّتْ بما يلي: «مع أنني قلتُ إنّي أحبك قبل كثيرين[1]، وإنني أضرب المواعيد مع الآخرين وأقبّلهم، في أعماقي لا أحبُّ أيَّ شخصٍ البتّة سواك».

1- «مع أنني قلتُ إنّي أحبك قبل كثيرين»: رسالة إلى غوميث أرياس، 28 أيلول/ سبتمبر، 1926 – ك.

19 كانون الأول، 1925

أليكس: ذهبتُ أمس إلى مكسيكو وحدي كي أتمشّى قليلاً هنا وهناك، أول شيء فعلتُه هو الذهاب إلى منزلك (لا أدري ما إذا كان هذا عملٌ حسن أم سيئ) لكنني مضيتُ لأني كنتُ أريد، بإخلاص، أن أراكَ، مضيتُ في الساعة العاشرة ولم تكنْ هناك، انتظرتُ حتى الواحدة والربع في المكتبة ورجعتُ عصراً إلى منزلك في نحو الرابعة ولم تكنْ هناك أيضاً، لا أدري أين كنتَ، أما يزال عمُّكَ مريضاً؟

تجولتُ هنا وهناك مع أوغستينا رينا طَوال النهار، بحسب ما تقول هي، لم تعدْ ترغب بأن ترافقني كثيراً، لأنكَ قلتَ لها إنها مثلي أو أسوأ مني، وهذا استخفاف كبير بها من وجهة نظرها، وأنا أؤيِّدها، بما أنني بدأتُ أدرك أن إيل سر أولميدو «el Sr Olmedo» كان محقاً حين قال إنّي لا أساوي سنتافو «*centavo*»[1] واحد، أي بمعنى في نظر جميع أولئك الذين كانوا يسمّون أنفسهم أصدقائي، لأنه من وجهة نظري، من الطبيعي أنْ أساوي أكثر من سنتافو واحد لأني أحب نفسي كما أنا عليه.

تقول هي إنّكَ في مناسبات شتَّى أخبرتَها بعض الأشياء التي حكتْها لكَ، تفاصيلُ لم أقلْها أبداً لرينا لأنه ما من سبب لأن تعرفها هي ولا يمكنني أن أفهم لأي سبب رويتَ لها تلك الأشياء. الحقيقة هي أنّه حالياً لا أحدَ يرغب بأن يكون صديقي لأني *فقدتُ* سمعتي، وهو شيء لا يمكنني معالجته. يلزمني أن أصادق كلَّ من يحبني أو تحبني مثلما أنا عليه...

ليرا أدلى بتصريحٍ كاذب بأني منحته قبلةً وإذا ما واصلتُ عدّ الأشياء سيستغرق ذلك صفحات كاملة؛ هذا كله من الطبيعي أقلقني وأزعجني في بداية الأمر، إنما فيما بعد لم يعدْ يهمني على الإطلاق (هذا هو ضبطاً الشيء السيِّئ) كما تعرف؟

من جميعهم، أليكس، أتلقى هذه الأقاويل الملفقة من دون أن أعيرها أدنى اهتمام، لأنه شيء يفعله *الجميع* أتفهم؟ لكنني لن أنسى أنكَ، الشخص الذي أحبه كما أحب نفسي أو حتى أكثر، رأيتني باعتباري ناهوي أولين Nahui Olín[2] [كان الطلبة يعدّون الرسامة، موديل ريفيرا هذه، «متهتكة»

1- سنتافو centavo: عملة صغيرة في الأرجنتين، كوبا، المكسيك... إلخ – م.

2- ناهوي أولين (1893 – 1978): هي ماريا ديل كارمن موندراغون فالسيكا: وهي موديل فنانين، ورسامة، وشاعرة مكسيكية – م.

أو «خليعة»] أو حتى أسوأ منها، وهي قدوة لكل أولئك النسوة. في كل مرةٍ قلتَ لي فيها إنكَ لا تريد التحدّث معي بعد الآن فعلتَها كما لو أنكَ تزيح عبئاً عن نفسكَ. وأنتَ تملك الوقاحة أليكس، كي تهينني، على اعتبار أنني قمتُ بأشياء معينة مع شخصٍ آخر في اليوم الذي قمتُ فيه بذلك لأول مرة في حياتي لأني أحببتكَ مثلما لم أحبْ رجلاً آخر سواك.

وأنا كاذبة لأن لا أحدَ يصدّقني، ولا حتى أنتَ، وهكذا رويداً رويداً من دون أن أشعر بذلك، بينكم جميعاً أُجبرتُ على أن أغدو مجنونةً. حسناً، أليكس، أود أن أحكي لك كلَّ شيء، كلَّ شيء، لأني أصدّقك حقيقةً، إنما هنالك البليَّة المتمثّلة بأنكَ لا تصدّقني، ولن تصدّقني على الإطلاق.

في يوم الثلاثاء سأذهب، في الأرجح إلى مكسيكو إن كنتَ تروم رؤيتي سأكون لدى باب «مكتبة وزارة التربية والتعليم» في الساعة الحادية عشرة صباحاً. سأنتظركَ هناك ساعةً من الزمن.

المخلصة لك فريدا

طَوَال حياتها تستخدم فريدا ذكاءها، سحرها المغناطيسي، وألمها كي تقبض بقوة على أولئك الذين أُغرمتْ بهم، وبرسائلَ مبقّعة بالدمع كتبتها خلال الأشهر الطويلة من خصامهما، حاولتْ أن تسترجع خطيبها «*her novio*». «لا شيءَ في هذه الحياة يجعلني أمتنع عن التحدّث معك»، كتبتْ في السابع والعشرين من كانون الأول/ ديسمبر، 1925. «لن أكون خطيبتكَ» your *novia* «لكني سأتحدّث إليكَ دوماً حتى إذا لم تردَّ عليّ... لأني أحبكَ أكثر من أي وقتٍ مضى، الآن وأنت تهجرني». في التاسع عشر من شباط/ فبراير، 1926، قالت إنها «مستعدةٌ للقيام بأي تضحية كي أفيدكَ، بما أنه بهذه الطريقة سأعوّض نوعاً ما عن الوضع السيِّئ الذي سبَّبْتُه لك... بدلاً من كل شيء لم أستطعْ أو لم أعرفْ كيف أعطيك إياه، سأكون مُلكاً لك، في اليوم الذي تشاء، بحيث إنه في الأقل سيكون بمنزلة دليل كي يبرِّئني من الإثم نوعاً ما».

حاولتْ فريدا أن تقنعه أنها كانت تُصلح شخصيتها. سوف «تعيد صناعة» حياتها كي تكون شبيهةً أكثر بالفتاة التي وقع في حبّها قبل ثلاثة أعوام. في بعض الأحيان كانت تغضب: «قلتَ لي في يوم الأربعاء إنه آن الأوان كي نُنهي كلَّ شيء وأن أمضي في حال سبيلي». كتبتْ في الثالث عشر من آذار/ مارس:

«أنتَ تعتقد أن ذلك لن يؤذيني البتّة، لأن ظروفاً كثيرةً دفعتكَ للاعتقاد أنّي لا أملك ذرة حياء وأني في المقام الأول لا أساوي شيئاً وليس لدي ما أفقده بعد الآن، لكن يبدو لي أنّي أخبرتكَ ذات مرة أنه حتى إذا كنتُ في نظرك لا أساوي شيئاً، في نظري قيمتي أكبر من قيمة فتيات كثيرات سواي، وهو شيء سوف تفسره بأنه غرور كوني فتاة استثنائية (وهو عنوان أعطيتني إياه أنتَ ذات مرة) (الآن لا أفهمُ السبب) ولهذا السبب ما زلتُ أستاء مما تقوله لي بجدّيةٍ تامة وبنوايا حسنة».

بعد أيامٍ قلائل، في 17 آذار/ مارس، توسّلتْ إليه قائلةً:

«انتظرتُكَ حتى السادسة والنصف في الدير وكان باستطاعتي أن أنتظر عمراً كاملاً، لكن ينبغي لي الرجوع إلى البيت في الوقت المناسب... لأنكَ كنتَ طيباً جداً معي، بما أنكَ الشخص الوحيد الذي أحبني حباً جداً، إنّي أتوسّل إليك بكل كياني ألّا تتركَني إلى الأبد، تذكّر أنّي لا أستطيع أن أقول إنني أعتمد على والديّ لأنكَ تعرف تماماً كم أنا [في وضع معين]، لذا فإن الشخص الوحيد الذي يهتم بي هو أنتَ، وأنتَ تتركني لأنك تصوَّرت الأسوأ، فكِّرْ فقط كيف يؤلمني ذلك - أنتَ تقول إنكَ لا تريد أن تكون خطيبي my *novio* بعد الآن... ماذا تريد إذاً أن تفعل لي، أين تريدني أذهب (إنه شيءٌ مؤسف أن ما تخيلته في صباي، أنكَ ستحملني في جيبك، لا يمكن أن يتحقق) مع أنّكَ لم تقلْ ذلك أنتَ تعرف بصرف النظر عن عدد الأفعال الحمقاء التي قمتُ بها... سوف ينقضي وقتٌ طويل قبل أن ننسى، قبل أن نكون خطيبين صالحين good *novios*، زوجين صالحين، لا تقلْ لي لا من أجل محبّة الله... سأنتظرك كلَّ يوم حتى الساعة السادسة لدى Churubusco، ربما في مرةٍ ما سوف تُشفِق وتفهم، كما تفهم نفسك، عزيزتك فريدا».

في 12 نيسان/ أبريل وعدته، «إذا تزوجنا في يومٍ ما، سترى كيف سأكون مليئةً بـ[الفائدة] المعدّة تقريباً كي أطلبها لك».

أول بورتريه-*ذاتي* رسمته فريدا - في الواقع، أول رسم جدي لها (اللوحة رقم 1) - كان هديةً إلى أليخاندرو. بدأتْ به في وقتٍ ما أواخر صيف العام 1926، حين مرضتْ من جديد وكانت مجبرةً على ملازمة البيت الكائن في كويواكان. بحلول 28 أيلول/ سبتمبر، انتهتْ تقريباً من البورتريه؛ حاله حال

كثير جداً من بورتريهاتها-الذاتية، كان بمنزلة تذكار طمحتْ من خلاله أن تربط حبيبها بها. «في غضون أيام قلائل سيكون البورتريه في منزلك»، كتبتْ. «سامحني على إرساله من دون إطار. أتوسَّل إليك أن تضعه في مكان واطئ كي يكون بمستطاعك رؤيته كأنكَ تنظر إليّ».

وهكذا أول *بورتريه-ذاتي* كان نوعاً من التوسُّل البصري، قرباناً غرامياً في وقتٍ أحسَّتْ فيه فريدا أنها فقدَتِ الشخص الذي كانت تحبه حباً جماً. كان عملاً كئيباً، سوداوياً، أفلحتْ فيه في رسم نفسها وهي تبدو جميلةً، هشةً، ونابضةً بالحيوية. كانت ترفع يدها اليمنى كما لو أنها تطلب أن يأخذوها؛ لا أحدَ، ولا حتى أليخاندرو الساخط، كان بمقدوره أن يمتنع عن أخذ تلك اليد، هذا ما يخطر ببال المرء. كانت ترتدي فستاناً مخملياً رومانسياً أحمرَ بلون النبيذ مع ما يبدو أنها ياقة وطرَفَيْ ردنين مطرَّزين بالذهب. وفيما هي تتحاشى الأزياء التي لا تراعي الذوق العام، «flapper styles»، كانت تشدّد على أنوثتها: تقويرَة فستان غاطسة تُبرز بشرتها الشاحبة، عنقها الطويل، وثدييها بحلمتيهما البارزتين. إن الرسم المرهَف لثدييها يبدو أنه وسيلةً للتلميح إلى حساسيتها المفرطة من دون الإقرار بذلك فعلياً؛ بالمقارنة، تعبير وجهها يبقى فاتراً ومتحفّظاً. وبدلاً من أن تملأ عرض قماش الـ «كَنَفَا» خاصتها بالبورتريه النصفي، تركتْ فريدا شريطاً من الفراغ في كلتا جهتيْ الصورة. وهكذا، كما في لوحة هانز ميملنغ[1] المعنونة «*فتاة ب... وردي*»[2]، الصفات الروحية، الرقيقة للجالسة تم التوكيد عليها، والفتاة النحيلة، الرشيقة تبدو وحيدةً أكثر من قبل بإزاء المحيط الداكن والسماء.

ربما لامسَتِ الهدية شغاف قلب أليخاندرو، إذ لم يكدْ يمضي وقتٌ طويل على قبوله بها، حتى تمّت تسوية الخلاف بينه وبين فريدا. في رسائلها اللاحقة إليه، التي دوّنتها في أثناء وجوده في أوروبا، كشفتْ كيف طابقتْ نفسها بقوة مع أول *بورتريه-ذاتي* لها. سمّته «بوتيشيللي خاصتك»[3] [*هكذا*

1- هانز ميملنغ (1430 - 1494): رسّام ألماني، انتقل إلى فلاندرز وعمل في عُرف الرسم الهولندي المبكر. انتقل إلى هولندا في العام 1465 وأمضى بعض الوقت في بروكسل - م.

2- عنوان اللوحة بالإنكليزية: Girl with a pink - م.

3- ساندرو بوتشيللي Sandro Botticeli (1445 - 1510): رسّام إيطالي في مطلع عصر النهضة الأوروبية، ينتمي إلى المدرسة الفلورنسية Florentine School - م.

كتبتْ]. «أليكس»، كتبتْ في 29 آذار/ مارس، 1927، «[بوتشيللي] خاصتك أصبحتْ حزينةً جداً هي الأخرى، لكنني أخبرتها أنه إلى حين عودتك، يجب أن تكون هي [الفتاة النائمة نوماً عميقاً] على الرغم من هذا تتذكركَ على الدوام». في 6 نيسان/ أبريل: «إذا ما تحدثنا عن الرسَّامين، [بوتشيللي] خاصتك على ما يرام، إنما في أسفله كل ما يراه المرء فيها هو حزنٌ معيَّن لا يسعها بالطبع أن تخفيه، في المثلث... الذي تعرفه هو في الحديقة... النباتات نمتْ، من المؤكد لا بدّ أن ذلك يرجع إلى أن الفصل هو الربيع، لكنها لن تزهر إلى أن تصل – وهنالك أشياء كثيرة أخرى تنتظرك». وفي 15 تموز/ يوليو، حين كانت تتوقع مجيئه إلى الوطن حالاً: «لا يمكنكَ أن تتصوّر كم هو عجيب أن أنتظرك، بصفاء كما هو في البورتريه».

كان الرسم أشبه بنفسٍ بديلةٍ، نفس تقاسمتْ وعكستْ مشاعر الفنانة، نفس مجانسة، بشكلٍ من الأشكال، للفتاة الصغيرة التي صادقتْ فريدا في أحلام صباها. خلف الرسم توجد الكلمات الآتية: «فريدا كاهلو بعمر الـ 17 عاماً في أيلول 1926. كويواكان». (في الواقع كانت هي في التاسعة عشرة). أسفل هذه الكلمات ببوصات قليلة، تقريباً في تحدٍّ للجو القاتم في الرسم، كتبتْ بالألمانية، *Heute ist Immer Noch* – اليوم ما يزال مستمراً.

الفصل الخامس

العمود المكسور

كانت حياة فريدا من العام 1925 فصاعداً معركةً مُرهِقةً وقاسيةً ضد الوَهَن البطيء. كان لديها شعورٌ متواصل بالإعياء، وتقريباً ألمٌ ثابتٌ في عمودها الفقري وساقها اليمنى. وثمة حقب زمنية شعرتْ فيها تقريباً أنها على ما يرام وأن عَرَجها غير مرئي تقريباً، إنما شيئاً فشيئاً تحطمتْ حالتها النفسية. صديقتها مدى الحياة، أولغا كامپوس، التي تملك تقارير فريدا الطبية بدءاً من طفولتها حتى العام 1951، تقول إن فريدا خضعتْ لاثنتين وثلاثين عملية جراحية[1] معظمها في العمود الفقري وفي قدمها اليمنى، قبل أن تموت بعد مرور تسعة وعشرين عاماً على الحادثة. «عاشتْ وهي تعاني سكرات الموت»[2]، قال الكاتب أندريس هينيستروسا، وهو صديقٌ حميمٌ آخر على مدى سنوات عدة.

أول انتكاسة، واضحة في رسائل فريدا إلى أليخاندرو المكتوبة في أيلول/ سبتمبر 1926، حصلتْ بعد مضي سنة على الحادثة. اكتشف جرّاح عظام أن هنالك ثلاث فقرات قد تزحزحتْ عن أمكنتها؛ وتعيّن عليها أن ترتدي مشدَّاتٍ «كورسيهات» متنوعةً من الجصّ جعلتها مشلولة الحركة على مدى أشهر عدة فضلاً عن جهاز خاص في قدمها اليمنى. ظاهرياً، في وقت الحادثة، أهمل الأطباء العاملون في «مستشفى الصليب الأحمر»[3] فحص حالة عمودها الفقري قبل أن يتجرَّؤوا على إصلاحها ويرسلوها إلى البيت. قالت فريدا: «لم

1- خضعتْ لاثنتين وثلاثين عملية جراحية: أولغا كامپوس، حوار هاتفي، مكسيكو سيتي، شباط/ فبراير 1980 – ك.

2- «عاشتْ وهي تعاني سكرات الموت»: أندريس هينيستروسا، «فريدا» – ك.

3- الأطباء العاملون في «مستشفى الصليب الأحمر»: ريس، حوار شخصي – ك.

يعرني أحدٌ أيَّ قدرٍ من الاهتمام[1]؛ والأكثر من ذلك أنهم لم يأخذوا صور الأشعة السينية لي». رسائلها تَكشفُ أن بعض المعالجات الطبّية الضرورية لم تُنجَزْ لأن أسرتها لم يكنْ بوسعها دفع أجورها. وحين تمكّنوا من دفع تلك التكاليف، باتَتِ المعالجات غير مؤثرة وغير مُجدية. «مشدّ الجصّ الثاني[2] الذي وضعوه عليّ لم يعدْ نافعاً بعد الآن»، كتبتْ فريدا إلى أليخاندرو خلال نكستها، «ولقاء ذلك رموا مئةً تقريباً في الشارع، بما أنهم أعطوا عملات البيزو إلى اثنين من اللصوص حيث كان غالبية الأطباء هكذا».

كي تداوي جسدها بعد إصابتها بشلل الأطفال، أجبرتْ فريدا نفسها على الحركة وكي تغدو رياضيةً. كي تُنقذ ما يمكنها إنقاذه بعد الحادثة، تعيّن عليها أن تتعلّم البقاء بلا حراك. تقريباً بمحض المصادفة، وقتئذ، عادتْ إلى المهنة التي تعيد صناعة حياتها. «منذ يفاعتي»[3]، قالت، «لم تتخذْ هذه البليَّة في ذلك الوقت صفة مأساة: شعرتُ أن لدي قدراتٍ كافية كي أفعل أيَّ شيء بدلاً من الدراسة كي أصبح طبيبة. ومن دون أن أكترث كثيراً، بدأتُ أرسم».

مع أنها كانت تملك ميلاً، إلى أن عملتْ متدربةً مع فيرنانديث لم يكنْ هنالك دليل على أن فريدا، إبان سنوات تلمذتها، كانت لديها طموحات فنية. أخذتْ سلسلة المحاضرات «الكورسات» الفنية الأكاديمية جداً، المطلوبة التي أعطوها لها في «الإعدادية» – كورس في الرسم وكورس آخر في عمل نماذج الصلصال (علّمها عليه فدنيشيو أل. نابا Fidencio L. Naba، الذي تلقى تعليمه في باريس ونال جائزة روما «Prix De Rome»). زيادةً على ذلك، فكرتْ بصورةٍ موجزة في مسألة[4] أنها من المحتمل أن تكسب قوتها من خلال عمل رسوم علمية للكتب الطبية، وبعد أن نظرتْ إلى شرائح «سلايدات» النسيج البيولوجي عبر

1- «لم يعرني أحدٌ أيَّ قدرٍ من الاهتمام»: تيبول، *Crónica*: 32 – ك.

2- «مشدّ الجصّ الثاني»: رسالة إلى غوميث أرياس، 31 أيار/ مايو، 1927 – ك.

3- «منذ يفاعتي»: أنطونيو رودريغويث، «Frida Kahlo, Expresionnista de su Yo Interno, p.67»، هذه المقالة هي واحدة من مقالات عدة أعطوني إياها بهيئة نسخ مصوَّرة Xerox من قصاصات. رودريغويث لا يتذكر التواريخ الدقيقة لمقالاته. وكذلك، «Una Pintora Extraordinaria»، حاشية سفلية، وأنطونيو رودريغويث، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آب/ أغسطس 1977 – ك.

4- فكرتْ بصورةٍ موجزة في مسألة: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

عدسة ميكروسكوب، تمرّستْ في عمل رسوم من هذا النوع في المنزل. إنما بغض النظر عن هذا، كان زملاؤها وزميلاتها في المدرسة يتذكرون فقط أنها كانت «مولعةً بالفن»، كانت تهوى مراقبة رسّامي الجداريات في أثناء عملهم، لديها، «روح فنية»، ولا تتوقف عن رسم تشابكات نزوية[1] في كتبها المدرسية. «شغفها»، تذكر مانويل غونثاليث راميريث، «هو أن تجعل الخطوط تلتقي فيما بينها وبعد قوسين أو ثلاثة أقواس ملتوية كالأفعى، تجعلها تلتقي مجدداً».

كلما تروي فريدا نفسها قصة بداياتها في مجال الرسم - وبنحوٍ مميّز وجدتْ سبلاً متنوعةً لسردها - كانت تحرص دوماً على ألّا تعزز خرافة الفنانين المألوفة كونهم وُلدوا وفي يد كل واحدٍ منهم قلم رصاص أو التلميح ضمناً إلى أن «النزعة الفطرية» هي التي جذبتها بنحوٍ لا فكاك منه إلى الفَنّ من سن الثالثة. كتبتْ (بالإنكليزية) إلى جوليان ليڤي[2]، في الوقت الذي كان يتهيأ فيه لإقامة معرضها الفني في نيويورك، العام 1938، قائلةً:

لم أفكّرْ في الرسم[3] حتى حلول العام 1926، حين كنتُ طريحة الفراش

1- كانت... ولا تتوقف عن رسم تشابكات نزوية: غونثاليث راميريث، «فريدا كاهلو». بشكل نبوئي، غونثاليث راميريث رأى شبكات الخطوط التي رسمتها فريدا تشبه خرائط جهاز الدوران لدى الإنسان، وهو موضوع سيكون، جنباً إلى جنب مع خطوط متداخلة من الأنواع كلها، استغراقاً ثابتاً في عملها الناضج. وبنحوٍ مماثل، البورتريه-الذاتيّ كمثلث مع لحية الذي استخدمته كشعار يتطلع إلى شاربها اللافت في بورتريهاتها-الذاتيّة من سنوات بلوغها - ك.

2- جوليان ليڤي Julian Levy (1906 - 1981): تاجر لوحات ومنحوتات فنية، وصاحب «غاليري جوليان ليڤي» في نيويورك، وقد شهد هذا الغاليري إقامة معارض للفنانين السرياليين، والطليعيين، والمصورين الفوتوغرافيين الأمريكيين في عقديْ الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين - م.

3- «لم أفكرْ في الرسم»: وولفي Wolfe، «صعود ريڤيرا آخر»: 131. أخبرتْ فريدا پاركر ليزلي أنها رسمتْ أول بورتريه-ذاتي في سريرها، مستخدمةً حامل لوحات من نوعٍ خاص وهي تنظر إلى صورتها المنعكسة في مرآة معلقة فوق سريرها (ملاحظات ليزلي)، إلا أنّ البورتريه كان كبير جداً كي يُرسم في السرير. بعض الأشخاص ممّن يعرفونها في ذلك الوقت يقولون إن فريدا بدأتِ الرسم قبل الحادثة. في حوار العام 1953، فريدا أخبرتْ راكيول تيبول بشأن مقايضة مفترَضة بشكل مؤكد تقريباً بينها وبين أمها: «حالما رأيتُ أمي حتى خاطبتها قائلةً: [لم أمتْ، وما هو أكثر، لديّ شيء أعيش من أجله]. هذا الشيء هو الرسم. بما أنّي يجب أن أبقى مستلقيةً بمشد الجصّ من عظم الترقوة حتى الحوض، استطاعتْ أمي أن تجهز لي جهازاً مضحكاً جداً علّقتْ به قطعةً من الخشب كانت بمنزلة مسنداً لأوراقي» (تيبول، *Crónica*: 33) - ك.

بسبب حادثة السيارة. كنتُ في منتهى الضجر مع قالب الجصّ (كان لدي كسر في العمود الفقري وكسورٌ عدة في أمكنة أخرى) لذلك عقدتُ العزم على القيام بشيءٍ ما. سرقتُ [*هكذا كتبتْ*] من أبي بعض الأصباغ الزيتية، وطلبتْ لي أمي حامل لوحات «easel» من نوعٍ خاص لأنني لم أكنْ أستطيع الجلوس [تعني «أن تجلس منتصبةً في فراشها»] وشرعتُ أرسم.

لصديقها المؤرخ الفني أنطونيو رودريغويث، زيّنتْ قصتها قائلةً:

كانت بحيازة أبي[1] على مدى أعوام كثيرة علبة ألوان زيتية وبعض فراشي الرسم في مزهرية عتيقة ولوحة مزج الألوان «باليت» في أحد أركان ورشته الفوتوغرافية الصغيرة. من أجل المتعة حصراً كان يمضي للرسم على ضفة النهر في كويواكان، مناظر طبيعية وأشكال بشرية وفي بعض الأحيان كان ينسخ الصور الحجرية الملوّنة[2]. منذ أن كنتُ فتاةً صغيرة، كما يقول المَثَل السائر، كنتُ أصوّب أنظاري باتجاه علبة الألوان. لا يمكنني أن أشرح السبب. كوني أمضيتُ زمناً طويلاً في الفراش، اغتنمتُ المناسبة وطلبتُها من أبي. مثل غلام صغير انتزعوا منه لعبته وأعطوها إلى شقيقٍ عليل، «أعارني» إياها. طلبتْ أمي من أحد النجارين أن يصنع لي مسند لوحات، إذا كان هذا هو الاسم الذي تطلقونه على الجهاز الخاص الذي يُمكن أن يُلحَق بسريري حيث أستلقي، لأن قالب الجصّ لا يسمح لي بالجلوس منتصبةً. بهذه الطريقة بدأتُ أرسم.

كانت مواضيعها الأولى[3] تلك الملائمة لشخصٍ مريض أو عاجز:

1- «كانت بحيازة أبي»: رودريغويث، «Frida Kahlo, Expresionista»: 67 – ك.

2- الصور الحجرية الملونة chromolithographs: صور بالألوان مطبوعة حجرياً – م.

3- كانت مواضيعها الأولى: أدلينا زينديجاس تتذكر فريدا راقدةً في فراشها ومنتجةً مناظر طبيعية صغيرة بالألوان المائية أو قلم الرصاص الملون على قطع من الورق الكارتون جلبها لها غويليرمو كاهلو (زينديخاس، حوار شخصي). هذه المناظر الطبيعية غير موجودة، إما فُقدتْ في هذا الزمن أو في زمنٍ لاحق من مسيرتها الفنية، إلّا أنّ رسالةً غير مؤرخة في العام 1926 إلى غوميث أرياس تبرهن على الحقيقة القائلة إنها كانت ترسم بالزيت أحياناً في العراء. «لا أعتقد أنني سأذهب إلى الدير كي أرسم»، كتبتْ، «لأنه ليس بحوزتي أي زيت ولا أشعر بأني أود شراءه».

ابنة شقيقة فريدا، ايزولدا كاهلو، تملك صينية مستديرة رُسمتْ عليها جِراء تقول إن فريدا هي التي رسمتها قبل حادثتها، كهدية لجدتها. مع أن الأزهار مرسومة بمهارة، بالكاد تبدو أصلية بالنسبة لفريدا. هي تبدو كما لو أنها منسوخة من مصدر فنّ زخرفي من مثل قطعة قماش مطرزة بالإبرة. في الواقع، ربما كان المقصود بالصينية أن تكون عملاً من أعمال الصناعة

رسمتْ بورتريهات لأصدقائها وصديقاتها (اثنين من «الكاتشوتشاس» واثنتين من صديقاتها في كويواكان)، بورتريهات لأفراد أسرتها (شقيقتها أدريانا)، وبورتريه لنفسها. ثلاثة من الرسوم معروفة حصراً عبر الصور الفوتوغرافية، وواحد، بورتريه العام 1927، «للكاتشوتشا» جيسوس ريوس و ڤاليس، كان سيئاً للغاية، هكذا ظنَّتْ فريدا، بحيث إنها أتلفته. مع أن هذه الصور-الذاتية كانت طموحةً وواعدةً، هذه الرسوم-الذاتية فقط تبدأ بالتلميح إلى التطوّر الشخصي، المعقَّد الذي سيأتي لاحقاً. جميع البورتريهات كانت تمتاز بالألوان الداكنة، العابسة، بكونها رسوماً عنيفة، قاسية، غير مُتقَنة جدّاً، وباستخدام اعتباطي للفضاء الذي لا ينسجم مع المنطق الخاص بالإدراك الحسي. مع أن بورتريه أدريانا – أطلقت عليه اسم «la Boticelinda Adriana»[1] (الصورة رقم 12) – وتلك البورتريهات الخاصة بروث كويتانيللا وأليسيا غالنت كانت تمتاز بأناقة متكلّفة، رسم ميغويل أن. ليرا، الذي يظهر فيه محاطاً بأشياء لا بدّ أنها ترمز إلى جهوده بوصفه أديباً وشاعراً، يشبه، كما قالت هي نفسها، «رسماً على قطعة كارتون مُعدّاً كي يلونه الأطفال». إلّا أنّه توجد لمساتٌ متكلّفةٌ تبرهن على أن فريدا كانت، مثلما تفعل الأسطورة، تقضي ساعاتٍ طويلةً مستغرقةً في قراءة الكتب المتعلقة بتاريخ الفَنّ. التأثير المباشر يتجلّى في رسوم «عصر النهضة الإيطالية»، بخاصة رسوم بوتشيللي. في رسالةٍ إلى أليخاندرو نوّهتْ عن إعجابها ببورتريه الرسام الذي يتبع مدرسة التكلّف

اليدويّة، وليس عملاً فنياً. زيادةً على ذلك، يوجد *بورتريه-ذاتي* مرسوم بقلم رصاص متهرئ وحائل اللون في متحف فريدا كاهلو الذي كُتب عليه «فريدا كاهلو 1927 في منزلي بكويواكان أول رسم في حياتي». إذا أخذنا بالاعتبار الحقيقة القائلة إنها بدأتِ الرسم في العام 1926، من غير المرجح أن تقول هذه الكتابة الحقيقة. لعلها كانت تعني أنه أول رسم من رسوم الحياة الجديدة التي بدأتْ بعد لقائها بدييغو، لأن الاثنين معاً: القلادة ما قبل – الكولومبية وقميص العمل الذي تلبسه في البورتريه، والخلفية – التي قارنتْ فيها ناطحات السحاب التي وُضعتْ عليها رقع «ليبلات» باعتبارها «الولايات المتحدة»، «منازل كبيرة»، و«من دون أسلوب خاص بها» بجبال وُضعتْ عليها «الليبلات» باعتبارها «كويواكان» و«وادي المكسيك» – تشير بنحوٍ مؤكد إلى تأثير ريڤيرا – ك.

1- la Boticelinda Adriana و«رسم على قطعة كارتون مُعدّ كي يلوّنه الأطفال»: من رسائل فريدا إلى غوميث أرياس، 24 حزيران/ يونيو و23 تموز/ يوليو، 1927– ك.

mannerist برونثينو[1] المعنون *Eleonora di Toledo*، وشيء ما عن الحُسن المؤثر ليديْ تلك المرأة المَلَكية يُرى في إيماءة فريدا الأرستقراطية، الرقيقة في رسمها بورتريه-*ذاتي*. كما توجد آثار من الأناقة الخطية للرسامين الإنكليز قبل رفائيل، وللشخصيات الطويلة، النحيلة لموديلياني[2]. موضوعات motifs ذات أسلوب راقي مثل الأشجار النحيلة والغيوم الشبيهة بالمحار مروحيّ الشكل[3] توحي بمصادر من هذا النوع من مثل زخرفة المخطوطات القروسطية بالذهب أو الفضة أو بالألوان الساطعة أو الصور الإيضاحية

1- برونزينو Bronzino (1503 – 1572): رسّام فلورنسي متكلّف mannerist، إيطالي الجنسية. اسمه الحقيقي أغنولو دي كوسيمو؛ لقبه برونزينو، في الأرجح، يرجع إلى بشرته السمراء، البرونزية. وهو بشكل رئيس رسّام بورتريهات في البلاط، كما رسم لوحات دينية، وبعض المواضيع المجازية من مثل «كيوبيد»، «فينوس» و«الحماقة والوقت» – م.

2- أميديو كليمنتي موديلياني (1884 – 1920): رسّام ونحات إيطالي، عمل بشكل رئيس في فرنسا، معروف ببورتريهاته ورسومه العارية بالأسلوب الحديث التي تمتاز بالوجوه والشخصيات الطويلة؛ لم يتمّ استقبال لوحاته بشكل جيد خلال سنوات حياته لكنها حظيتْ بالقبول في وقتٍ لاحق – م.

3- الأشجار النحيلة والغيوم الشبيهة بالمحار مروحي الشكل: الغيوم الشبيهة بالمحار مروحي الشكل ربما تكون مستقاة أيضاً من بوتشيللي، الذي رسم غيوماً مشابهة – في سبيل المثال، في البورتريه العائد له المعنون «*شاب مع وسام*» في غاليري أوفيزي بفلورنسا. مصادر محتملة أخرى للبورتريهات الأولى، بخاصة أول *بورتريه-ذاتي*، هم روبرتو مونتينيغرو الذي كانت جداريته Art Deco واللوحات الزخرفية المنقوش عليها الكلام بغرض التعريف أو الذكرى في المكتبة الإيبيرية-الأمريكية التي كانت فريدا تعرفها حق المعرفة، ودكتور أتل Atl، الرسام المكسيكي المشهور جداً ببورتريهاته-الذاتية القوية مع البركان Propocatopétl في الخلفية؛ تأثيره على رسوم فريدا المبكرة جداً، الذي أشار إليه دييغو ريڤيرا (وولفي Wolfe، *الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*: 243) تبدو مرجحة أكثر، بما أنه عمل مع أبيها في منتصف عشرينيات القرن العشرين على الكتب المعنونة: *Las Iglesias de Mexico*.

يُقال إن فريدا درست الصور الزخرفية للفنّ الجديد Art Nouveau في سلسلة من الكتب ذات الغلاف الورقي أو مراجعات نشرتها Editorial Aurora وجمعها غويليرمو كاهلو (غوميث أرياس، حوارات شخصية). بعد مرور أعوام قليلة على إكمالها أول *بورتريه-ذاتي*، أنتجتْ كتاب زخرفة بأسلوب رفيع المستوى بمفردها – الصورة المواجهة لصفحة العنوان وغلاف مجلد قصائد إيرنستو هيرنانديث بورديس المعنون «*Caracol de Distancias*»، مطبوع طبعة خاصة مؤلفة من 250 نسخة في العام 1933 من لدن الكاتشوتشا ميغوبل أن. ليرا. الصورة الزخرفية، التي تصوّر امرأتين، تكشف حسن إطلاع فريدا على تصميم Art Deco – ك. هذا المصطلح الأخير يشير إلى أسلوب في الفنون البصرية، المعمار، والتصميم، ظهر أول مرة في فرنسا قبيل الحرب العالمية الأولى. كان لـ«Art Deco» تأثير في تصميم المباني، قطع الأثاث، المجوهرات، الأزياء، السيارات، صالات السينما، القطارات، بواخر المحيط، والأشياء التي نستخدمها يومياً من مثل أجهزة الراديو والمكانس الكهربائية – م.

التزيينية لـ «الفَنّ الجديد Art Noveau»[1]؛ النمط الحلزوني الذي يحوّل البحر في أول بورتريه-*ذاتي* يعيد إلى الأذهان الحجابات screens اليابانية وقطع الرسم المعدّة لأن يلوّنها الأطفال.

من بين الرسوم المبكرة، على أية حال، فقط أول بورتريه-*ذاتي* يلمِّح إلى الطبيعة الذاتية العميقة لعمل فريدا المستقبلي. ربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه، حاله حال كثير جداً من صورها-الذاتية اللاحقة، تذكارٌ للحب، نوعٌ من تميمة سحرية كانت حاسمةً بالنسبة لخير الفنانة وسعادتها.

لدى قراءة رسائل فريدا إلى أليخاندرو خلال مدة انتكاستها في 1926 –1927، يُصاب المرء بالذهول، صفحةً إثر صفحة، بقوة شهوتها للحياة – لم تكنْ قوتها هذه ببساطة أن تتحمل وتصبر بل أن تستمتع. كما يصُاب بالذهول أيضاً بالوحدة الكئيبة وبالألم كليّ الوجود، وبالطريقة التي تستخدم فيها هذه الأشياء كي تربط حبيبها بها. «كم أتمنى أن أشرح لك[2] معاناتي دقيقة بدقيقة»، كتبتْ، علماً بأن، كما عبّرتْ إحدى صديقاتها، «الشفقة أقوى من الحب»[3].

10 كانون الثاني، 1927

أليكس: أريدكَ أن تأتي، أنتَ لا تعرف كم أحتاج إليك في هذه الأيام وكيف أنَّ حبّي يزداد يوماً بعد آخر.

ما أزال مريضةً، وأنتَ تعرف كم هو مُضجر هذا الأمر، لا أدري ماذا أفعل بعد الآن بما أنه مرّتْ أكثر من سنة وأنا في هذا الوضع وقد تغذيتُ بكثيرٍ جداً من المرض، مثل امرأة عجوز. لا أعرف كيف سأكون حين أغدو في سن الثلاثين، سوف يتعيَّن عليكَ آنئذ أن تحملني طَوَال اليوم ملفوفةً بالقطن...

1- الفَنّ الجديد Art Noveau: أسلوب عالمي في الفَنّ، المعمار، والفن التطبيقي، وبخاصة فنون الديكور التي كانت شائعةً جداً للمدة بين 1890 و1910. وقد جاء هذا الأسلوب كرد فعل على الفَنّ الأكاديمي للقرن التاسع عشر، وهو مستوحى من الأشكال والهياكل الطبيعية بخاصة الخطوط المنحنية للنباتات والأزهار – م.

2- «كم أتمنى أن أشرح لك»: رسالة إلى غوميث أرياس، 31 نيسان/ أبريل، 1927 – ك. (شهر نيسان فيه 30 يوماً – سهو من المؤلفة – م).

3- «الشفقة أقوى من الحب»: إدغار كاوفمان الابن، حوار شخصي، نيويورك سيتي، أيار/ مايو 1978 – ك.

أصغِ إليّ احكِ لي عن وقتك في أواكساكا[1]، وما هي أنواع الأشياء الاستثنائية تلك التي شاهدتَها، لأني أريد أن أسمع شيئاً جديداً، لأني وُلدتُ كي أكون أصيصاً ولا أغادر غرفة الطعام... أنا ضجرة جداً جداً!!!!!! [ترسم هنا وجهاً باكياً]... إنّي أحلم بغرفة نومي كل ليلة ويغض النظر عن عدد المرات التي تدور فيها في رأسي، لا أعرف كيف أمسح صورتها من ذهني (والأكثر من ذلك، يومياً تبدو أشبه ببازار). حسناً! ماذا بوسعنا أن نفعل، الأمل، الأمل... الفرد الوحيد الذي يتذكرني هو كارمن خيمس [خيمي Jaime] وهي وحدها التي كتبتْ لي مرةً واحدة رسالةً وهذا هو كل شيء - لا أحدَ لا أحدَ آخر - أنا التي حلمتُ مراراً بأن أكون ربّان سفينة أو طائرة ومسافرةً! باتينو Patino سوف يردُّ عليَّ بأنها واحدة من سخريات الحياة - ها ها ها ها (لا تضحكْ) لكنها فقط 17 [في الحقيقة تسعة عشر] عاماً تلك التي أقمتُ فيها في مدينتي - من المؤكد لاحقاً سأتمكن من القول - أنا ذاهبة في رحلة - *لا وقت لدي كي أتحدث فيه إليكَ*... [هنا تكتب بفاصلة ذات سبع نوتات موسيقية]. حسناً على أية حال التعرُّف على الصين، إيطاليا، والبلدان الأخرى سيكون مسألةً ثانوية. أول شيء هو، متى تأتي؟... أتمنى أن يكون ذلك في وقتٍ قريب جداً جداً، لا شيءَ جديداً لدي كي أعطيك إياه عدا أن فريدا المخضرمة نفسها يمكنها أن تقبِّلك -

انظُرْ اسمعْ إذا كان ثَمّة فردٌ من بين معارفك يعرف وصفةً جيدةً من أجل تبييض الشعر - (لا تنسَ).

ولا تنسَ أنها معكَ في أواكساكا

حبيبتك فريدا

غادر أليخاندرو إلى أوروبا في آذار/ مارس. كان يخطط للذهاب مدة أربعة شهور، يسافر ويدرس الألمانية؛ يُقال كذلك إن أسرته بعثته إلى الخارج «كي يخفف علاقته الحميمة[2] بفريدا». ربما أليخاندرو نفسه كان يرغب بأن يحرر نفسه من قبضة فريدا الميّالة إلى الاستئثار بحبه والمُلِحَّة

1- أواكساكا Oaxaca: عاصمة وأكبر مدن مقاطعة مكسيكية بالاسم نفسه، وقد ضمتها منظمة اليونسكو إلى لائحة التراث العالمي في العام 1987 كونها من المدن الموغِلة في القدم ولها حضارة عريقة - م.

2- «كي يخفف علاقته الحميمة»: تيبول، *Crónica*: 35، الملاحظة 4 - ك.

بشكل متزايد. مع أنه كان مرتبطاً بقوة بخطيبته his *novia*، واستمر بالاهتمام بها طَوَال حياتها. اتصال فريدا الجنسي غير الشرعي في وقتٍ سابق إضافةً إلى الفزع الذي ساوره جرَّاء مرضها الحالي ربما تسبَّبا في انسحاب الشاب.

مع أنه يعرف كم هو مُعذِّبٌ الوداعُ بالنسبة لهما كليهما، غادر أليخاندرو المكسيك من دون أن يقول وداعاً. بدلاً من ذلك، كتب أنه سيكون حاضراً حين تخضع عمته لعملية جراحية في ألمانيا (تذكَّر مؤخراً أنه اخترع هذه [العملية الجراحية] كوسيلةٍ يبرر فيها رحلته لفريدا). قال إنه سيرجع في تموز/ يوليو، لكن تموز جاء ومضى، وظلَّتْ فريدا تكتب له مِمَّا وراء البحار إلى أن عاد في تشرين الثاني/ نوفمبر.

الأحد، 27 آذار، 1927

عزيزي أليكس: لا يمكنك أن تتخيل مقدار سعادتي حين انتظرتُكَ في يوم السبت، لأني كنتُ متيقنةً من أنكَ ستأتي، وأنه في يوم الجمعة، كان لديك عمل ما عليك أن تنجزه... في الرابعة عصراً تلقيتُ رسالتكَ من ڤيراكروث... تصوّر مبلغ حزني، لا أعرف كيف أشرحه لك. لا أريد أن أعذِّبكَ، وأريد أن أكون قويةً، وقبل كل شيء أن يكون لديّ إيمان قوي على غرار إيمانك، لكنني لا أقوى على مواساة نفسي مطلقاً وأنا الآن خائفة من أنك مثلما لم تخبرني حين غادرتَ، إنكَ تخدعني حين تقول لي فقط إنكَ ستكون بعيداً عني أربعة أشهر... لا يسعني أن أنساك حتى دقيقةً واحدة، أنتَ في كل مكان، في كل حدب وصوب، في أشيائي كلها، وقبل كل شيء في حجرتي، وفي كتبي وفي رسومي. لم أستلمْ رسالتك الأولى إلّا اليوم في تمام الساعة 12. مَن يعرف متى ستستلم رسالتي، لكنني سأكتب إليك مرتين في الأسبوع وستخبرني ما إذا وصلتْ إليك أو إلى أي عنوان يمكنني أن أرسلها...

الآن، منذ مغادرتك أنا لا أفعل شيئاً، ولا حتى أقرأ... لأنك حين كنتَ معي، كل ما فعلتُه هو من أجلك، إنه من أجلك كي تعرف عنه، أما الآن فلا أرغب بأن أفعل أيَّ شيء، على الرغم من ذلك، إنّي أفهم بأنه يتعيَّن عليّ ألَّا أكون هكذا، على العكس سأدرس أكثر ما أستطيع وما إن أشعر بأني أحسن حالاً سأرسم وأقوم بأشياء كثيرة بحيث إنكَ حين ترجع سأكون قد تحسنتُ نوعاً ما، الأمر كله يعتمد على كم سيطول مرضي، ما زال أمامي 18 يوماً كي تصبح مدة رقودي في الفراش شهراً بأكمله ومَن يعرف كم طَوَال الوقت

الذي سأقضيه في ذلك القفص، بحيث إنّي في الوقت الراهن لا أفعل شيئاً، أنا أبكي فقط وقلما أنام لأنه في الليالي حين أختلي بنفسي وحين أفكر بكَ بحريةٍ تامة، أنطلق في أسفاري معك...

اسمع أليكس، من المؤكد ستكون في برلين في الرابع والعشرين من أبريل، وفي ذلك اليوم سيكون قد مضى شهرٌ على مغادرتك المكسيك، آمل أن يكون يوم جمعة فتقضيه بسعادة تقريباً. يا له من شيء مروِّع أن أكون بعيدةً جداً عنكَ، أنا أفكر دوماً بأن السديم يأخذكَ أبعد فأبعد عني، إنّي أحسُّ برغبةٍ جارفة بأن أركض وأركض وراءك إلى أن أصل إليكَ، غير أن كل هذه الأشياء التي أحُسّها وأفكر بها، إلخ، إنّي أعقد العزم شأني شأن كل النسوة الأخريات على البكاء والبكاء، ماذا بمقدوري أن أفعل، لا شيءَ. «أنا كثيرة البكاء *lagrimilla*». حسناً أليكس، في يوم الأربعاء، حين أكتب إليك مجدداً سأقول الشيء عينه تقريباً كما في هذه الرسالة، أكثر حزناً وفي الوقت نفسه أقل حزناً بعض الشيء، لأنه سوف تكون قد مرتْ ثلاثة أيام أخرى وسوف تقل ثلاثة أيام – وهكذا ستقل المعاناة شيئاً فشيئاً بنحوٍ لا يوصف. اليوم الذي أراك فيه ثانيةً سيقترب أكثر – وهكذا نعم، لن يتعيَّن عليك الذهاب إلى برلين ثانيةً.

△

الجمعة الحزينة، 22 نيسان، 1927

عزيزي أليكس: كتبتُ إليّ أليسيا، لكن، منذ 28 آذار لا هي ولا أي شخص لديهم أي أخبار عنك... ما من شيء يمكن مقارنته باليأس الناجم عن عدم معرفة أي شيء عنك على مدى شهر.

أنا ما أزال عليلةً وقد أصبحتُ أكثر هزالاً؛ والطبيب ما يزال يصرُّ على رأيه بأن عليّ أن ألبس مشدّ الجصّ فوق جسمي على مدى ثلاثة أو أربعة شهور بما أن المشدّ ذا المادة المحزَّزة، مع أنه يضايقني أقل من هذا المشدّ، يعطي نتائج أسوأ بما أنّ المرء موجودٌ فيه على مدى أشهر فيصبح ملتصقاً به، وتصبح معالجة التقرحات أصعب من معالجة المرض؛ مع المشدّ سأتعذب عذاباً رهيباً بما أنه يجب ألّا يُنزع وكي ألبسه يتعيَّن عليهم أن يعلّقوني من رأسي وأظلّ هكذا، إلى أن يجفّ[1]، لأنه عدا هذه الطريقة سيكون عديم النفع تماماً وحين يعلّقونني سيبقون عمودي الفقري مستقيماً

1- المقصود هنا أن يجفّ الجصّ، لأن الجصّ يحتاج إلى بعض الوقت ريثما يتصلّب – م.

قدر المستطاع، إنما كي يحصل هذا وحتى لو نصفه، يمكنكَ أن تتخيل حجم العذاب الذي سأكابده. الطبيب *العجوز* يقول إن المشدّ يُعطي نتائج ممتازة حين يكون منطبقاً بشكل جيد على مقاسات الجسم، إلّا أنّه يجب أن نراه أولاً، وإذا لم يكنْ مناسباً، فليأخذني الشيطان. سوف يلبسوني إياه يوم الإثنين في «المستشفى الفرنسي»... الحَسَنة الوحيدة التي يمتاز بها هذا الشيء المُقرِف هي أن باستطاعتي المشي. الحَسَنة تكشَّفتْ عن كونها عكس الغاية المنشودة - والأسوأ من ذلك سوف لن أخرج إلى الشارع وأنا أبدو كما لو أنهم يأخذونني حتماً إلى مستشفى المجانين. في أبعد احتمال إن المشدّ لا يعطي نتائج محمودة وعليهم عندئذ أن يجروا عمليةً جراحية، ستكون العملية مِن - بحسب هذا الطبيب - رفع قطعة من العظم من إحدى الركبتين ويضعونها في الـ «*espinazo*» [تسمية فريدا للعمود الفقري] العائد لي، لكن قبل حصول هذه الأشياء سأحذف نفسي حتماً من على سطح الكوكب... كل شيء اختصروه إلى هذا، لا شيءَ جديداً أُخبركَ به؛ أنا ضجرةٌ مِن أي أي أي! أمنيتي الوحيدة هي أن أراك...

اكتبْ لي مكتبة .. سُر مَن قرأ

"

"

"

وفي المقام الأول اغمرْني بحبّكَ

"

"

"

"



السبت، 4 حزيران، 1927

أليكس، حياتي *mi vida*: عصر هذا اليوم تلقَّيتُ رسالتكَ... لا آمال لدي بأن تكون هنا في تموز، أنتَ مسحور - مُغرم بـ «كاتدرائية كولون»، وبأشياء كثيرة جداً شاهدتَها! أما أنا من الناحية الأخرى فأعدُّ الأيام إلى أن ترجع في ذلك اليوم غير المتوقَّع البتَّة... إنه شيء يُحزنني أن أفكر بأنكَ ستجدني ما أزال عليلةً، بما أنهم في يوم الإثنين سيبدّلون الجهاز للمرة الثالثة، هذه المرة

سيضعونه فوق جسمي بحيث يكون ثابتاً، وهكذا لن يكون باستطاعتي أن أمشي، على مدى شهرين أو ثلاثة أشهر، إلى أن يُجبر عمودي الفقري بشكلٍ تام، لا أدري ما إذا سيكون من الضروري إجراء عملية جراحية بعد ذلك، على كل حال أنا ضجرة أصلاً وأفكّر مراراً وتكراراً بأنه سيكون من الأفضل أن تأخذني the *tia de las muchachas* [خالة البنات؛ كانت فريدا تعني الموت] حالاً، ألا تعتقد ذلك؟ لن يكون بوسعي أن أعمل أيّ شيء مع هذا المرض الرهيب، وإذا كان هذا صحيحاً في سن الـ18 [التاسعة عشرة] من العمر لا أدري كيف سيكون حالي لاحقاً، يوماً بعد يوم أغدو أكثر نحولاً وسوف ترى حين تأتي كيف يبدو شكلي مروِّعاً مع هذا الجهاز الضخم عديم القيمة. [هنا ترسم نفسها في قالب الجصّ الذي يكسو جذعها وكتفيها]. عقب ذلك سأكون ألف مرة أسوأ حالاً، إذ تصوّر بعد أن قضيتُ شهراً وأنا مستلقية في الفراش (حين تركتني) ثَمّة شهران آخران مع جهازين مختلفين، والآن شهران آخران من الرقود في السرير، وأنا في داخل غِمد الجصّ، وبعدها ستة شهور أخرى مع الجهاز الصغير ثانيةً كي أكون قادرةً على المشي، مع الآمال العظيمة بأن يجروا لي جراحة وربما سأنتهي في أثناء العملية الجراحية... كالدبّ. [هنا ترسم دبّاً يسير بمحاذاة طريق يفضي نحو الأفق – من المفترض أنها تعني أن الدبّ سائرٌ نحو موته المحتوم]. ألا يكفي أن يصيب المرضُ المرءَ باليأس؟ لعلك ستقول لي إنّي متشائمة جداً وكثيرة البكاء *lagrimilla* وبخاصة الآن أنتَ متفائل جداً بعد أن شاهدتَ نهر الألب the Rifu, the Elbe؟، رسوماً كثيرةً من لوكاش كراناجس[1] وأعمال دورير[2] وفي المقام الأول برونزينو والكاتدرائيات، بهذه الطريقة سأكون متفائلةً كلياً وفتاةً صغيرة *niña* دوماً.

لكنكَ إذا أتيتَ على جناح السرعة، أعدكَ أنّي سأتحسن يوماً بعد آخر.

حبيبتك

لا تَنْسَني –

△

1- لوكاش كراناجس Lucas Cranachs (1472 – 1553): رسّام وطبّاع من كليشيهات خشبية والنقش، ألماني الجنسية، عاش في زمن عصر النهضة الأوروبية. كان رسّام البلاط، وعُرف ببورتريهاته للأمراء الألمان وزعماء الإصلاح البروتستانتي على السواء – م.

2- ألبريشت دورير Albrecht Durer (1471 – 1528): رسّام وطبّاع ومنظِّر للنهضة الأوروبية. حقّق شهرته وتأثيره في أرجاء أوروبا وهو ما يزال في عقده الثالث من خلال طباعته رفيعة المستوى من كليشيهات خشبية woodcut prints – م.

22 تموز، 1927، يوم مريم المجدليّة

عزيزي أليكس: على الرغم من العذابات الكثيرة جداً التي أكابدها أشعر أنّي أتحسن، ربما لا يكون ذلك صحيحاً، لكني *أود أن أصدّق ذلك*، على أية حال هذا أفضل، ألا تعتقد ذلك؟ هذه الشهور الأربعة كانت وجعاً مستديماً بالنسبة لي، يوماً إثر آخر، الآن أنا أشعر بالخجل تقريباً لأن ليس لدي إيمان، لكن لا أحدَ يستطيع أن يتصوّر كيف قاسيتُ وتعذبتُ. خطيبتكَ المسكينة your poor *novia!* كان بمستطاعك أن تحملني، كما قلتُ لك حين كنتُ صغيرة السن، في أحد جيوبك، كالشذرة الذهبية في قصيدة [لوبيز] ڤيرالده[1] – لكني الآن ضخمة جداً! لقد كبرتُ كثيراً منذ ذلك الحين!

أصغي إليّ عزيزي أليكس: لا بدّ أن اللوفر مدهش جداً، كم كثيرةٌ هي الأشياء التي سأعرفها حين تأتي.

عليّ أن أبحث عن نيس وأجدها في كتاب الجغرافيا لأني لا أستطيع أن أتذكّر أين تقع (كنتُ على الدوام «غالباً *brutilla*» [وحشية، حمقاء، جاهلة] لكني الآن لن أنساها – صدّقني.

أليكس: سأعترف لك بشيء ما: تمر عليَّ لحظات أفكر فيها أنك نسيتني، إلّا أنّ هذا ليس صحيحاً، أليس كذلك؟ لا يمكنكَ أن تقع في الحب ثانيةً مع الجيوكندا [*مونا ليزا*][2]...

«<u>أخبار في منزلي</u>»:

– ماتي تأتي الآن إلى هذا المنزل. حلَّ السلام. (كل السيدات الكاثوليكيات [ڤيلادورا، الجدة، بيانستا، إلخ] سوف ينهين أيامهن من أجل هذه الفرصة مناوئات للعقيدة الكاثوليكية).

– استوديو أبي لم يعدْ في «اللؤلؤة perla»، بل في 51 أوروغواي [شارع].

1- رامون لوبيث ڤيرالده Ramon Lopez Veralde (1888 – 1921): شاعر مكسيكي، كان عمله المناوئ للحداثة modernismo التي تأثرتْ بالثقافة الفرنسية، كتعبير عن الموضوع المكسيكي الخالص والتجربة العاطفية، فريداً. يُعدُّ شاعر المكسيك الوطني – م.

2- مونا ليزا *Mona Lisa*: اعتدنا أن نكتب اسم «موناليزا» [لوحة دافينشي الشهيرة] بهيئة كلمة واحدة بينما هي كلمتان كما هو واضح في النص الإنكليزي هذا – م.

«خارج منزلي»:
- تشيلو نافارو أصبح لديه طفلة صغيرة.
- جاك ديمبسي يضرب جاك شاركي في نيويورك. إحساس رائع!
- الثورة في المكسيك*[1] المؤيدون لإعادة الانتخاب.
المعارضون لإعادة الانتخاب[2].
«في قلبي»:
- فقط أنت -

حبيبتك

فريدا

* مرشَّحان مشوقان: خوزيه فاسكونسيلوس (؟)
لويس كابريرا

23 تموز
عزيزي أليكس: تلقيتُ رسالتك تواً... تقول لي لاحقاً إنكَ ستنطلق نحو نابلس، ومن المؤكد تقريباً سوف تذهب أيضاً إلى سويسرا، وأود أن تعمل لي معروفاً، قلْ لعمتك [سافر أليخاندرو في جزءٍ من الوقت صحبة واحدة من عماته] إنكَ ترغب بالعودة إلى الوطن، وإنك في كل الأحوال لا تريد البقاء هناك بعد آب... لا يمكنكَ أن تتخيل ماذا يعني لي مرور كل يوم، كل دقيقة من دونك...

كرستينا ما زالتْ حلوةً كما عهدتَها، لكنها تتصرّف بطريقةٍ تافهة جداً معي ومع أمي.

1- (ملاحظة: في هذا الموضع من الرسالة وضعت الكاتبة علامةً نجمية وشرحتْها بهامشٍ أوردَتْه أسفل رسالة فريدا مباشرةً، في الصفحة 70، وليس في أسفل الصفحة - م).
2- هنا تشير فريدا إلى الجماعات أو الأحزاب التي تدير حملات من أجل إجراء الانتخابات الرئاسية في مطلع العام 1928. بدعم من رئيس الجمهورية كاليس Calles، رئيس الجمهورية السابق ألفارو أوبريغون نحّى جانباً الشرط الدستوري الذي يمنع أي رئيس جمهورية من أن يخدم في دورةٍ رئاسية جديدة، كي يكون بمستطاعه الرجوع إلى مكتبه. قُمع بعنف تمرد مناوئ لأوبريغون - ك. (هذا الهامش ورد أسفل الصفحة 70 من الكتاب وليس في نهايته مثل أغلب الهوامش الأخرى - م).

رسمتُ ليرا لأنه طلب مني ذلك، إلّا أنّ الرسم سيّئ جداً بحيث إنّي حتى لا أعرف كيف قال لي إنه أحب الرسم - إنه رسمٌ مروّع كلياً - لم أرسلْ إليكَ الصورة الفوتوغرافية لأن أبي لا يملك جميع الشرائح بالتسلسل بسبب التغيير [تغيير الاستوديوهات]، لكنه شيء لا قيمة له، إذا كان [البوتريه] له خلفية مصقولة جداً ويبدو أشبه بقطعة كارتون مرسومة ومعدّة كي يلوّنها الأطفال، ثَمّة تفصيل واحد فقط يبدو جيداً في رأيي (يوجد ملاك في الخلفية). ستراه عاجلاً، أبي أيضاً أخذ [صورةً فوتوغرافية] أخرى لـ «أدريانا»، لـ «أليسيا» [غالَنت] بالوشاح (سيئة جداً) وصورة للمرأة التي من المفترَض أن تكون روث كوانتانيللا والتي أحبها سلاس. ما إن يصنع أبي نسخاً أخرى سأرسلها إليك. طلبتُ فقط نسخةً واحدةً من كل صورة لكن ليرا أخذها لأنه يقول إنه سوف ينشرها في مراجعة سوف تخرج في آب (حكيتُ لك سابقاً عنها، أليس كذلك؟) سوف تُسمّى «بانوراما»[1]. في العدد الأول، من بين أشخاص آخرين، ديغو، مونتينغرو[2] (بوصفه شاعراً) ومَن يعرف كم عدد الآخرين الذين ساهموا، لا أعتقد أن هذا سيكون جيداً جداً.

مزّقتُ البورتريه العائد لريوس [جيسوس ريوس و ڤاليس]، لأنك لا تقدر أن تتصوّر كم أثار اشمئزازي، el Flaquer [الاسم الذي لقبتْ به فريدا صديقاً من كويواكان، أوكتاڤيو بوستامنتي] يريد الخلفية (المرأة والأشجار) وأنهى البورتريه بقية أيامه مثل جان دارك.

غداً هو يوم القديسة كريستينا، سيأتي الأولاد، وأولاد السيد كابريرا، إنهم لا يشبهونه (إنهم في منتهى القبح)، وهم قلما يتكلمون الإسبانية بما أنهم أمضوا اثني عشر عاماً في الولايات المتحدة، وهم لا يزورون المكسيك إلا في عطلاتهم، آل غالَنت سيأتون أيضاً، لا بينوتشا la Pinocha «إبرة الصنوبر» [الاسم الذي أطلقته فريدا على صديقتها الحميمة إسبيرانزا أوردنيث]، إلخ. فقط تشيلو نافارو لن تأتي لأنها ما تزال طريحة الفراش بسبب الطفلة، يقولون إنها فاتنة حقاً.

1- سوف تُسمى «بانوراما»: مقالة ميغويل أن. ليرا لم تُنشر، لكنه ساهم في طبع ونشر كراس صغير عن فريدا بعد وفاتها، كتبه كاتشوتشا زميل هو: مانويل غونثاليث راميريث - ك.

2- روبرتو مونتينيغرو نيرڤو (1885 - 1968): رسام، رسّام جداريات، وفنان رسوم توضيحية أو تزيينية illustrator، وهو واحد من الأوائل الذين انخرطوا في حركة رسم الجداريات المكسيكية بعد الثورة المكسيكية في العام 1910. كرّس معظم مسيرته الفنية للتزيين وطباعة البورتريهات وتشجيع الحرف اليدوية والفنون الفولكلورية المكسيكية - م.

هذا هو كل ما يجرى في منزلي، إلّا أنّ أياً من هذه الوقائع لم يثرْ اهتمامي.

في الغد سيكون قد مضى شهر ونصف منذ أن «جبّسوني»، *وأربعة* شهور منذ أن رأيتكَ، أتمنى أن... [حالاً] الحياة سوف تبدأ وسيكون بمستطاعي أن أقبّلك. هل سيتحقق لي ذلك؟ حقيقةً نعم؟

حبيبتكَ

فريدا

telegram @soramnqraa

كويواكان، 2 آب، 1927

أليكس: بدأ آب – ويمكنني القول إن *الحياة تبدأ* أيضاً، لو كنتُ متيقنةً أنك في نهاية الشهر ستؤوب. لكن أمس أخبرني بوستامنتي أنك ربما تذهب إلى روسيا، وهذا سيجعلكَ تبقى بعيداً مدةً أطول... أمس كان يوم القديسة إسبيرانزا وقد أقاموا عرضاً راقصاً في منزلي لأنه ليس بحوزتهم بيانو، أقبل الأولاد (سالاس، مايك Mike [ليرا]، فلاكوير Flaquer)، شقيقتي ماتيلده، *mancebos y mancebas* [أولاد وبنات] آخرون. حملوني إلى غرفة المعيشة على عربتي الصغيرة وشاهدتُ الناس يرقصون وسمعتُ الناس يغنُّون، كان الـ«*muchachos*» «الصبيان» سعداء جداً (على ما أعتقد) وكتب ليرا قصيدة لـ«لا بينوتشا» «إبرة الصنوبر» وفي غرفة الطعام تحدث الأولاد الثلاثة، اقتبس ميغويل [ليرا] هيليودورو ڤالي[1] – تسيو باو – لوبيث ڤيرالدي وشعراء متنوعين آخرين. أعتقد أن ثلاثتهم يشبهون لا بينوتشا (جمالياً) وقد أصبحوا أصدقاءَ حَسَني العِشرة.

كنتُ على الدوام كثيرة البكاء *lagrimilla*. مع أنهم الآن صباح كل يوم يأخذونني إلى الخارج لأستدفئ بأشعة الشمس (أربع ساعات) لا ألاحظ أنّي تحسنتُ كثيراً، لأن الأوجاع هي نفسها دوماً وأنا شديدة النحول، إنما على الرغم من ذلك، كما أخبرتكَ في رسالةٍ سابقة، إنّي أرغب بأن يكون لدي إيمان. إذا كان هنالك مالٌ كافٍ في هذا الشهر سيأخذون لي أشعة سينية أخرى وسأكون متيقنةً أكثر، لكن إذا لم يحصلْ ذلك، على أية حال سأنهض من الفراش في التاسع أو العاشر من أيلول وحينئذ سأعرف ما إذا عاد عليَّ هذا الجهاز بالفائدة أم ما إذا ستظل العملية الجراحية ضروريةً (أخشى ذلك). لكن مع ذلك يلزمني الانتظار ردحاً طويلاً من الزمن كي

1- رفائيل هيليدورو ڤالي Rafael Helidoro Valle (1891 – 1959): كاتب وسياسي مكسيكي – م.

أرى ما إذا كانت الراحة التامة التي استغرقتْ ثلاثة أشهر (يمكنني أن أقول تقريباً: العذاب الأليم) ستعطي نتائج أم لا.

بحسب ما أخبرتَني، إن البحر المتوسط أزرق بنحوٍ عجيب. هل سأتعرّف عليه في يومٍ من الأيام؟ لا أعتقد هذا، لأنني سيئة الطالع بكل معنى الكلمة، وأمنيتي الكبرى منذ أمدٍ طويل هي أن أسافر بعيداً – الشيء الوحيد الذي سيبقى لي هو كآبة الذين طالعوا كتب الرحلات.

لا أقرأ أيَّ شيء الآن – لا أرغب بالقراءة – لا أدرس الألمانية ولا أفعل شيئاً عدا التفكير بكَ. أعتقد أنني يقيناً مليئةٌ بالحكمة –

وفي الصحف فضلاً عن «ذهاب البواخر وإيابها»، لا أقرأ سوى «الافتتاحية» وما يجري في أوروبا.

لا أحدَ يعرف شيئاً حتى الآن عن الثورة التي جرتْ هنا، الآن الشخص الذي يبدو الأقوى هو أوبريغون، إنما لا أحدَ يعرف شيئاً على الإطلاق.

زيادةً على ذلك ما من شيءٍ مشوِّق. أليكس ألمْ تتعلمْ كثيراً من الفرنسية؟ مع أنه ليس من الضروري أن أوصيكَ بتعلُّمها – اهجمْ عليها بقدر استطاعتك إيه؟

أيُّ متاحفَ تلك التي رأيتَها؟

كيف هن الفتيات في المدن التي زرتها؟ وكيف هم الأولاد؟ وفي المتنجعات الصحية لا تغازلُ الفتيات كثيراً – تِلكَ الفتيات الرائعات كاللواتي في لوحات بوتشيللي وذوات السيقان المثيرة في المكسيك فقط تُطلق عليهن تسمية «ميديات Medeas» و«Meches» [ألسنة لهب] ويمكنكَ أن تقول لهن: «*Sorita*» «هدية الله»، هل لكَ أن تكون خطيبي my *novia*؟ إنما ليس في فرنسا، ولا في إيطاليا ويقيناً ليس في روسيا حيث يوجد هناك عددٌ غفيرٌ من «الشيوعيين الصلعان *peladas communistas*»[1]... أنتَ لا تعرف بأي سعادة سأعطي حياتي كلها لمجرد أن أقبّلك.

إنّي أعتقد الآن أنني تعذّبتُ فعلاً وهل من العدالة أن أستحقَّ ذلك، لا؟

هل سيكون ذلك في شهر آب كما تقول أنت؟ نعم.

حبيبتك فريدا

(أنا أحبك حتى العبادة)

1- ربما هذه إشارة إلى فلاديمير إيليتش لينين، زعيم ثورة أوكتوبر الاشتراكية العظمى، 1917، وجوزف ستالين وسواهما – م.

15 تشرين الأول، 1927

عزيزي أليكس: الرسالة قبل الأخيرة! كل ما أريد أن أقوله لك، أنتَ تعرفه.

في كل شتاء كنا سعيدين. باستثناء هذا الشتاء. الحياة ما تزال أمامنا – بالنسبة لي – لا يمكنني أن أخبركَ ماذا يعني هذا.

من المرجح أنّي سأكون عليلةً [حين تعود]، لكني لا أعرف ذلك بعد الآن، في كويواكان الليالي جميلةٌ بنحوٍ مذهل كما كانت عليه في العام 1923 والبحر، وهو رمز في البورتريه خاصتي، يشكّل حياتي.

أنتَ لم تنسني؟

سيكون ذلك شيئاً غير عادل تقريباً – ألا تعتقد ذلك؟

حبيبتكَ فريدا

حين رجع أليخاندرو في تشرين الثاني/ نوفمبر، لم يكنْ قد نسي فريدا. كيف له أن ينساها؟ حتى إذا كان هدف الرحلة هو فصل الخطيبين *novios*، كان تصعيد الألم والشوق في رسائلها جعلها لا تغيب عن باله. إلّا أنّ العلاقة بينهما تضاءلتْ، وشيئاً فشيئاً ابتعد كلُّ واحد منهما عن الآخر، انهمك هو بأنشطة الجامعة، أما هي فانخرطتْ في الفَنّ.

جميع الناس في المكسيك تقريباً الذين يتكلّمون عن حادثة فريدا يقولون إنها قضاء وقدر: هي لم تمتْ لأن مصيرها هو أن تبقى على قيد الحياة، أن تظل حيةً خلال العذاب النفسي للوجع. فريدا نفسها عمدتْ إلى تقاسم هذا الشعور بأن المعاناة – والموت – شيء لا مفر منه؛ بما أن كلّ واحدٍ منا يحمل عبء مصيره، علينا أن نجرّب بأن نستخف به.

في الأعوام اللاحقة من حياتها، لبستْ هياكل كرتونية في ثيابها وطلبتْ جمجمة حلوى بحيث يكون اسمها مكتوباً على جبين الجمجمة. أثارَتِ الضحك على الصلعاء *la pelona* بالطريقة التي يضحك فيها الكاثوليكيون على العقيدة الكاثوليكية أو يخلق اليهودي نكات يهودية – لأن الموت هو رفيقها، قريبها. بغنج، تحدّتْ خصمها: «إنّي أضايق

الموت بالسخرية منه وأضحك عليه»[1]، كان يحلو لها أن تقول ذلك، «كي لا يتغلّب عليَّ».

مع أنها رسمَتِ الموت - رسمتْ موتها بنحو مجازي وموت الآخرين بنحوٍ واقعي - لم تكنْ فريدا قادرةً على رسم حادثتها المروِّعة. بعد مضي أعوام عدة، قالت إنها كانت تريد أن تفعل ذلك[2]، إلاّ أنّها لم تستطعْ، لأن الحادثة، بالنسبة لها، «معقَّدةٌ» جداً، و«مهمَّةٌ» بحيث لا يمكن اختزالها في صورةٍ مفهومة واحدة. يوجد رسم واحد غير مؤرَّخ، في مجموعة زوج ابنة دييغو ريڤيرا (الصورة رقم 10). مسوّداته الجافّة، الفظّة توحي بأن الموضوع أثار كَرْباً هائلاً بحيث إن فريدا لم يكنْ بمقدورها أن تتحكم بمسار حياتها. الزمن والفضاء انكمشا في رؤية كابوس: مركبتان تتصادمان؛ ضحايا مُثخنون بالجراح ومنثورون على الأرض؛ منزل الكويواكان هناك، وفريدا تظهر مرتين - مرةً راقدةً على نقالة مكسوّة بالضمادات وقالب الجصّ، وفي المرة الثانية ببساطة تظهر بهيئة رأس طفولي، كبير، ينظر بارتياب، لعلها تذكَّرَتِ الـ «*ballero*»، اللعبة المكسيكية الضائعة.

لكن إذا لم ترسمْ فريدا الحادثة التي وقعتْ لها، فإن الحادثة نفسها وآثارها هي التي تحكَّمتْ بها في نهاية المطاف، في أثناء الحقبة الزمنية التي باتتْ فيها رسامةً ناضجة، كي ترسم خطةً لحالتها العقلية - كي تدوّن اكتشافاتها - بلغة الأشياء التي فُعِلَتْ بجسمها: وجهها قناعٌ على الدوام؛ جسمها في أغلب الأحيان عارٍ ومُثخن بالجراح، حاله حال مشاعرها. وكما في خطاباتها التي أخبرتْ فيها فريدا أليخاندرو أنها كانت تريد منه أن يعرف عذاباتها بكل تفاصيلها، «دقيقة بدقيقة»،

1- «إنّي أضايق الموت بالسخرية منه وأضحك عليه»: إنريكي موراليس بارداڤي، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، نيسان/ أبريل 1978 - ك.

2- كانت تريد أن تفعل ذلك [ترسم الحادثة]: ملاحظات ليزلي. كان لدى فريدا لوحة *retablo* تصوّر الحادثة. بعد نحو عشرين عاماً بعد الحادثة، حين التقتْ بالمصادفة بلوحة *retablo* احتفظتْ ببقائها تُظهِر تصادماً بين ترمواي وحافلة، اصطدام مطابق تماماً لاصطدامها، غيّرتْ هي، أو أحد طلابها، بعض التفاصيل بحيث تصبح لافتة الحافلة حاملةً اسم «كويواكان»، الترمواي يحمل اسم «تلالبان»، والفتاة الممددة على الأرض باسطةً ذراعيها وقدميها لها حاجبان متصلان على غرار فريدا. كما أضافا كتابةً تكريسية: الثنائي غويليرمو وماتيلده سي. دي كاهلو يقدّمان شكرهما لـ «عذراء الأحزان» لأنها أنقذتْ طفلتهما فريدا من الحادثة التي حصلتْ في العام 1925 في تقاطع Cuahutemotzin وCalzada de Tlalpan - ك.

في رسومها كانت فريدا تنوي أن تجعل الشعور المؤلم معروفاً للآخرين. قلبتْ جسمها ظهراً على عقب، كشفتْ كل أسراره وخفاياه، وضعتْ قلبها أمام صدرها وأظهرتْ عمودها الفقري المكسور كما لو أن لخيالها قوة رؤية الأشعة السينية أو الحافة القاطعة لمشرط الجراح: إن لم تسافرْ فنتازيا فريدا بعيداً عن حدود ذاتها، فلأنها سبرتْ أغوارها بصورةٍ عميقة. الفتاة التي كانت تطمح أن تدرس الطب تحوّلتْ إلى الرسم كشكلٍ من أشكال الجراحة النفسية.

«أنا أرسم نفسي[1] لأني وحيدةٌ في كثير من الأحيان»، قالت فريدا، «لأني أنا الموضوع الذي أعرفه أكثر من المواضيع كلها». جعلتْ قيودُ السُّقمِ طويلِ الأمدِ فريدا ترى نفسَها بوصفها عالَماً خاصاً يرى فيه، بالطريقة نفسها، أولئك الأطفال طريحو الفراش الجبالَ والوديان كأنها تتخذ أشكال أطرافهم. حتى حين ترسم الفاكهة والأزهار، فهي ترسمها بحاسَّة بصر مرئية من خلال العدسة المرشَّحة لذاتها. «أنا على غرار أناس كثيرين[2] وأشياء كثيرة»، قالت فريدا، وفي رسومها، أشياءُ كثيرة تبدو شبيهةً بها. «منذ ذلك الزمن[3] [الحادثة]، شرحتْ قائلةً،» كان هاجسي هو أن أبدأ ثانيةً، أن أرسم الأشياء كما أراها بعينيْ ولا شيءَ أكثر... هكذا، بينما غيّرَتِ الحادثة مسار حياتي، أشياءُ كثيرةٌ منعتني من تحقيق رغباتي التي يعدّها الجميع رغباتٍ طبيعيةً، وبالنسبة لي لا شيءَ يبدو طبيعياً أكثر من رسم ما لم يتحقّقْ.

كان الرسم جزءاً من معركة فريدا كاهلو من أجل الحياة. كما أنه أيضاً جزءٌ لا يتجزأ من الإبداع-الذاتي خاصتها her self-creation: في فنها، في حياتها، كان التقديم-الذاتيّ[4] المسرحي وسيلةً من وسائل التحكم بعالمها، والسيطرة عليه. حين استعادتْ عافيتها، انتكستْ، تعافتْ مجدداً، اكتشفتْ نفسها ثانيةً. خلقتْ شخصاً من الجائز أن يكون متحرِّكاً ويُلحق أذىً بخيالها بدلاً من ساقيها. «فريدا هي الوحيدة من بين الرسامين والرسامات[5] التي ولدتْ ذاتها»،

1- أنا أرسم نفسي: رودريغويث، حوار شخصي، و«Una Pintora Extraordinaria»: حاشية - ك.
2- «أنا على غرار أناس كثيرين»: ماريو مونتيفورتي توليدو، «Frida Paisaje de Sí Misma»: 1 - ك.
3- «منذ ذلك الزمن»: أنطونيو رودريغويث، «Frida Kahlo: Heroína del Dolor»: 1 - ك.
4- التقديم-الذاتيّ self - presentation: أي بمعنى تقديم أو عرض الذات على الآخرين - م.
5- «فريدا هي الوحيدة من بين الرسامين والرسامات»: دولوريس ألفاريث براڤو، حاورتها كارين وديفيد كرومي - ك.

تقول صديقة فريدا الحميمة، المصورة الفوتوغرافية لولا ألفاريز برافو. بمعنىً من المعاني، تشرح ألفاريث برافو قائلةً: «فريدا ماتتْ في أثناء الحادثة. النزاع بين الـ «فريداتَين» the two Fridas كان يثوي في أعماقها على الدوام؛ النزاع بين فريدا الميتة وفريدا التي كانت على قيد الحياة». بعد الحادثة حصلتْ ولادة ثانية: «تجدَّد حبها للطبيعة، والشيء عينه ينطبق على حبها للحيوانات، للألوان والفاكهة، لأيّ شيءٍ جميل وإيجابي من حولها».

فريدا، على أية حال، كانت تنظر إلى التغيير الذي أحدثته الواقعة في ذاتها ليس كولادة ثانية بل كعملية شيخوخة متسارعة. مرَّ عامٌ منذ أن وقع الحادث حين كتبتْ إلى أليخاندرو قائلةً:

> لماذا تدرس كثيراً جداً؟[1] ما السر الذي تبحث عنه؟ الحياة سوف تكشفه لك حالاً. أنا أعرف هذه الأشياء كلها، من دون قراءة أو كتابة. قبل برهةٍ وجيزة، لا تزيد على بضعة أيام خلتْ، كنتُ طفلةً تطوف هنا وهناك في عالمٍ من الألوان، في عالم الأشكال الواقعية والمحسوسة. كل شيء كان مبهماً وكان ثَمَّة شيءٌ مخفيٌّ، وأنا أخمِّن أنَّ ما حصل هو لعبة يتعيَّن عليَّ أن أزاولها. لو تعرف كم هو شيءٌ مروِّع أن تعرف ذلك فجأةً، كما لو أن سهماً من البرق أنار الأرض. إنّي الآن أعيش في كوكبٍ موجعٍ، شفَّافٍ كالثلج؛ إلّا أنّه يبدو كما لو أنني تعلَّمتُ كلَّ شيء في الحال وعلى مدى ثوانٍ معدودات. صديقاتي، رفيقاتي، أصبحن نساءً ببطء، أما أنا فغدوتُ مُسِنَّةً في لحظات وكل شيء اليوم لطيف وشفاف. إنّي أعرف أن لا شيءَ يكمن في الخلف، إن كان ثَمَّة شيء سأراه...

إن ما وصفته فريدا هو الحلم - المنظر الكئيب، المحظور الذي سيعاود الظهور في كثيرٍ من بورتريهاتها-الذاتيّة: وهي تعبير خارجي عن دمارها الداخلي. لكنها لم تتقاسمْ «كوكبها الموجع» مع كثيرٍ من أصدقائها وصديقاتها وكانت مرغمةً على إخفاء قوة معاناتها عن أفراد أسرتها: «لا أحدَ في منزلي يصدِّق[2] أنّي عليلةٌ فعلًا، بما أنني حتى لا أستطيع أن أقول هذا لأن

1- «لماذا تدرس كثيراً جداً؟»: رسالة إلى غوميث أرياس، 29 أيلول/ سبتمبر، 1926. هذه الرسالة نُشرتْ في كتاب زيندبخاس: «فريدا كاهلو»: 64 - ك.

2- «لا أحدَ في منزلي يصدّق»: رسالة إلى غوميث أرياس، 25 نيسان/ أبريل، 1926 - ك.

أمي، وهي الوحيدة التي تحزن حزناً قليلاً، التي تمرض، وهم يقولون إن مرضها بسببي، وإني وقحةٌ جداً، وبناءً على هذا فأنا ولا أحدَ سواي هو الذي يعاني». أما فريدا العلنيَّة فهي شخصيةٌ مرحةٌ وقوية الإرادة. ولأنها كانت ترغب بأن تحيط نفسها بالناس، عزَّزَتِ الصفات التي كانت تمتلكها أصلاً – المرح، الشهامة، والفطنة. رويداً رويداً، باتتْ شخصيةً ذائعة الصيت. تتذكَّر أورورا ريس أنها بعد الحادثة وخلال انتكاستها «كانت تتظاهر دوماً بأنها سعيدة»[1]؛ لقد أعطتْ قلبها. كان لديها غنىً لا يصدَّق، ومع أن المرء يمضي لرؤيتها بغرض مواساتها، يعود منها وقد نال هو السلوى».

«حين مضينا لزيارتها[2] حين كانت مريضةً»، تتذكر أدلينا زينديخاس، «كانت تلهو، كانت تضحك، كانت تعلِّق، تُدلي بانتقادات لاذعة، وبآراء حكيمة، وتروي النكات. لَئن كانت تبكي، فلا أحدَ عرف بذلك». لا أحدَ باستثناء أليخاندرو. بعد الحادث، أغلب الرسوم الكاريكاتورية التي رسمتها في خطاباتها له كانت بورتريهات–ذاتية باكية.

في الختام أضحى دور المُعذَّبة قوية الإرادة جزءاً متمِّماً من فريدا: بات القناع هو الوجه. وحين أصبح تحوُّل الألم إلى دراما شيئاً جوهرياً أكثر بالنسبة لصورتها–الذاتيّة، ضخمَتِ الحقائق المؤلمة المتعلقة بماضيها، وزعمت، في سبيل المثال، أنها قضتْ ليس شهراً واحداً بل ثلاثة شهور في «مستشفى الصليب الأحمر»[3]. خلقتْ نَفساً قويةً بنحوٍ كافٍ كي تتحمل الضربات التي تلقتها من الحياة؛ نَفساً تمكِّنها من أن تبقي على قيد الحياة – في الواقع أن تحوِّل – ذلكَ الكوكبَ الكئيب.

القوة والتوكيد على المعاناة سادا معاً رسوم فريدا. حين كانت تُظهر نفسها جريحةً وباكيةً، فهذا مرادفٌ لابتهال رسائلها، ابتهال جروحها المعنوية والجسدية، صرخةٌ من أجل لفت الانتباه. مع ذلك حتى أشد الصور–الذاتيّة إيلاماً لم تكنْ جيّاشةً وتدفع المرء لسفح الدمع أو تمتاز بالإشفاق على

1- «كانت تتظاهر دوماً بأنها سعيدة»: ريس، حوار شخصي – ك.

2- «حين مضينا لزيارتها»: أدلينا زينديخاس، مقالة بقلم زينديخاس مهداة إلى المؤلفة في حوار شخصي. نُشرَتِ المقالة أصلاً في *Boletín del Grupo Preparatorio* 1920 – 1924, no. 44 – ك.

3- «ثلاثة شهور في مستشفى الصليب الأحمر»: تيبول، *Crónica*: 32– ك.

الذات، وكانت كبرياؤها وقوة عزيمتها في «تحمُّل الأشياء» واضحتين في عربتها الفخمة، اللائقة بمَلِكة، وفي ملامحها الرواقية. إن هذا الخليط من الصراحة والمكر، من التكامل واكتشاف-الذات، هو الذي منح صورها-الذاتيّة إلحاحها الخاص، قوتها الفولاذية ممكنة التمييز فوراً.

من بين بورتريهات فريدا كلها، البورتريه الذي يصوِّر بقوةٍ عظيمةٍ هذه الصفات هو «*العمود المكسور*» (اللوحة رقم 28)، الذي رسمته في العام 1944 غب إجرائها عملية جراحية، وحين كانت محجوزةً، كما كانت عليه في العام 1927، في داخل «جهاز». هنا جمود فريدا المصمِّم يخلق شدّاً لا يُطاق تقريباً، شعوراً بالشلَل. يغدو الكَرْب نابضاً بالحيوية بفعل المسامير التي غُرستْ في داخل جسمها العاري. ثَمَّة فجوة تشبه شرخاً أحدثه زلزال تشطر جذعها، كلا جانبيه جُمعا معاً بوساطة مشدّ «كورسيه» فولاذ خاص بجراحة الكسور وهو رمز لحبس المريضة. الجسد المفتوح يوحي بعملية جراحية وإحساس فريدا أنها من دون كورسيه الفولاذ سوف تتداعى فعلاً. في داخل جذعها نرى عموداً أيونياً متصدِّعاً في محلّ عمودها الفقري التالف؛ وهكذا حلَّ الدمار المفتِّت محلَّ الحياة. العمود الضيّق يندفع بقسوة في داخل الشقوق العميقة الحمر لجسد فريدا، مخترقاً إياها من عورتها إلى رأسها، حيث يوجد تاج عمود بلفيفتين يسند ذقنها. في رأي بعض المراقبين، العمود يشبه القضيب الذكري؛ الرسم يلمّح إلى الصلة الماثلة في عقل فريدا بين الجنس والألم، ويعيد إلى الذهن القضيب الفولاذ الذي اخترق فرجها في أثناء الحادث. ثَمّة مدخَلٌ مفكَّك، غير مترابط، في يومياتها يقول: «يحدوني الأمل مع بقاء الكَرْب، العمود المكسور، والنظرة العميقة، من دون مشي، في الطريق الواسع... يحرّك حياتي المصنوعة من الفولاذ».

كانت أشرطة الـ «كورسيه» البيض المزوَّدة بأبازيم معدنية تُبرز الحساسية الرقيقة لثديي فريدا العاريين، ثديين جمالُهما المثالي يجعل الجرح الخشن من الرقبة إلى العورة مروِّعاً أكثر من قبل. بوِركَيها الملفوفين بالقماش[1]

1- بوِركَيها الملفوفين بالقماش: بحسب أرتورو غارسيا بوستوس (حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آذار 1977)، وركا فريدا وفخذاها تُركا عاريين أصلاً. قررتْ فريدا أن رسم عورتها سوف يصرف الانتباه عن الرسم عموماً، لذا رسمتْ ملاءةً ملفوفة حول وركيها- ك.

اللذين يوحيان بملاءة يسوع المسيح الملتفة حول جسمه، تعرض فريدا جراحها مثل شهيد مسيحيّ؛ قديس سيباستيان[1] مكسيكي، تستخدم هي الألم الجسدي، العُري، والتأكيد على الشؤون الجنسية كي تكشف رسالة معاناتها الروحية.

فريدا ليستْ قديسة، على كل حال. إنها تقيّم وضعها بعلمانية متمردة، وبدلاً من التضرُّع للسماء من أجل السلوى، تحدّق أمامها مباشرةً كما لو أنها تتحدى معاً: نفسها (في المرآة) وجمهورها، كي يواجهوا «أي نفسها وجمهورها» مأزقها من دون سخرية. الدموع تنقّط خديها، مثلما تفعل على الخدود في الرسوم الكثيرة جداً للسيدة العذراء في المكسيك، إلّا أنّ ملامحها ترفض البكاء. إنها ملامح قناع مثل ملامح وثنٍ هندي.

كي تنقل وحدة معاناتها الجسدية والعاطفية، رسمتْ فريدا نفسها معزولةً بإزاء سهل عميق وقاحل. الغربان التي تقتحم المشهد الطبيعي هي استعارة لجسدها المُثخن بالجراح، كالصحراء المحرومة من قدرتها على صنع الحياة. في البعيد يوجد شريطٌ من بحر أزرق تحت سماءٍ خالية من السُحب. حين رسمتْ شجرة أسرتها استخدمتْ فريدا المحيط كي تُمثل حقيقة أن جديها من ناحية الأب كانا يقيمان في أوروبا. في أول *بورتريه-ذاتي* لها يوجد، قالت، «تكوُّن الحياة». يبدو أن البحر في «*العمود المكسور*» يمثل أمل الاحتمالات الأخرى، لكنه «أي البحر» بعيدٌ جداً، وفريدا مهشّمةٌ تماماً، وهو بعيد المنال بكلّ معنى الكلمة.

1- قديس سياستيان Saint Sebastian (توفي سنة 288 ب. م): قديس وشهيد مسيحي مبكر. بحسب الاعتقاد التقليدي قُتل خلال مضايقة الإمبراطور الروماني ديوكلتيان Diocletian للمسيحيين. يُوصف دوماً في الفنون والآداب بكونه مربوطاً بقضيب او شجرة ومرمياً بالسهام. على الرغم من هذا الوصف الفني الشائع لسباستيان، أُنقذ، بحسب الأسطورة، وعالجته إيرين روما. بعدها بوقت قصير مضى إلى ديوكلتيان وأنذره بشأن خطاياه، ونتيجة ذلك ضُرب بالعصي حتى الموت. وهو مبجّل في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية والكنيسة الأرثوذكسية – م.

الفصل السادس

دييغو: الأمير الضفدع[1]

في غضون أشهر قليلة عاد أليخاندرو من أوروبا، في أواخر 1927، كانت فريدا قد تعافتْ بشكلٍ كافٍ كي تعيش حياةً طبيعيةً فعالةً تقريباً. مع أنها لم تستأنفْ دراستها - ساقها ما تزال تؤلمها وزيادةً على ذلك، كانت تريد أن ترسم - كانت قد انضمتْ مجدداً إلى زملائها القدامى ممَن كانوا معها في «الإعدادية». غالبيتهم أصبحوا الآن طلبةً في المدارس المهنية التابعة للجامعة، وكانت المفرقعات النارية وقنابل الماء قد مهَّدَتِ الطريق لمؤتمرات الطلبة الوطنية وإلى التظاهرات الاحتجاجية.

كانت القضايا الرئيسة التي حاربوا من أجلها اثنتين فقط: حملة خوزيه ڤاسكونسيلوس خلال 1928 - 1929 من أجل الفوز برئاسة الجمهورية ضد مرشح كاليس Calles[2]: پاسكوال أورتيث روبيو، والدعوة إلى استقلال الجامعة. كانت القضية الأولى خاسرة، أما الثانية فقد كسبوها في العام 1929.

رئيس الجمهورية السابق ألڤارو أوبريغون، كان قد نجا من محاولة

1- الأمير الضفدع The frog prince: حكاية من حكايات الجان، معروفة جداً من خلال نسخة الأخوين غريم، الألمانيين. تقليدياً هي أول قصة في مجموعتهما المعنونة «حكايات الأخوين غريم». ربما يرجع أصل الحكاية إلى عهد الإمبراطورية الرومانية، نسخة من القصة يُشار إليها على ما يبدو في «ساتيركون» لبترونيوس، وفيها شخصية تريمالجيو تشير إلى أن «الرجل الذي كان ضفدعاً أصبح الآن ملكاً». ناقش باحثون آخرون، على أي حال، أنه ربما تكون هذه الإشارة في حقيقة الأمر طعنة موجهة إلى الإمبراطور نيرون الذي كانوا يقارنونه عادةً، وبتهكم، بالضفدع. للحكاية اسم آخر هو: هينريش الحديدي، واسمها بالألمانية *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* - م.

2- كاليس Calles (پلوتاركو إلياس) (1877 - 1945): ماسونيّ، جنرال وسياسي مكسيكي، كان وزير داخلية قوياً في ظل رئيس الجمهورية ألفارو أوبريغون، الذي اختار كاليس كي يكون خَلَفاً له. حكم كاليس بصفة رئيس جمهورية المكسيك بين عامَيْ 1924 و1928. اشتهر بمعارضته الضارية للكاثوليكية الرومانية، الأمر الذي أدى إلى نشوب حرب الكريستيرو Cristero - م.

اغتيال ومَن تمرَّد ضده، فاز بمنصب رئيس الجمهورية في كانون الثاني/ يناير 1928. بعد مضي ستة أشهر قُتل. عُيِّن إيميليو پورتيس جيل Gil بصفة رئيس جمهورية ارتجالي، وتم تحديد موعد لإجراء الانتخابات في خريف العام 1929. ڤاسكونسيلوس، الذي استنتج بأنَّ نظام كاليس أكثر فساداً واستبداداً من دكتاتورية پورفيرو دياث قرّر خوض الانتخابات ضد أورتيث روبيو بوصفه مرشحاً عن «الحزب الوطني المناوئ لعقد الانتخابات ثانيةً». كان يعرف أن لا أملَ لديه في الفوز بالانتخابات، إلّا أنّه هو ومؤيِّدوه كانوا يؤمنون بأن المعركة ضد *caudillaje* (الحكم بوساطة زعيم جماعة عسكرية) ومن أجل ولادة ثانية للروح الديمقراطية الماركسية في مطلع العشرينيات، كانت حاجة معنوية مُلحَّة.

لم تكنْ المعركة من أجل استقلال الجامعة عديمة الصلة بالموضوع، لأنه جزئياً كانت هي أيضاً ثورةً على قمع الحكومة. كانت قد انطلقتْ أساساً في العام 1912، حين صرَّح خوستو سييرا قائلاً إن الجامعة التي أسسها منذ عامين يجب أن تكون معفاةً من التدخل الحكومي. أول رئيس جامعة، خواكين إيجيو ليث، مضى شوطاً أبعد فقال: إن الجامعة يجب أن تكون مستقلة. وفي الختام، في 17 أيار/ مايو، 1929، تفجر إضراب طلابي شمل جميع أنحاء البلاد حين أغلق رئيس جمهورية المكسيك «كلية الحقوق» بعد أن رفض الطلبة نظاماً مقترحاً جديداً للامتحانات. تحشَّد الطلبة، انطلقوا في مسيرات جماهيرية، أقاموا اجتماعات احتجاجية، ورسموا يافطات دعائية. ثأرَتِ الحكومة بوساطة الشرطة الخيَّالة، خراطيم النار، والبنادق. أليخاندرو غوميث أرياس، الذي أُنتخِب رئيساً لـ «اتحاد الطلبة الوطني» في كانون الثاني/ يناير 1929، كان زعيم المعركة بلا جدال. «ساموراي بلادي»[1]، كان يسمي زملاءه الطلبة في خطبه النارية. «لن يقنعونا بالعنف»[2]. في تموز/ يوليو، وُقِّعَ القانون الذي شرَّع «الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك»، وافق عليه البرلمان، وسلَّمَ باليد بنحوٍ احتفالي إلى أليخاندرو.

ثَمَّة زعيم طلابي آخر، حصر مواقفه الغاضبة المناوئة للتسلُّط العسكري

1- «ساموراي بلادي»: دروموندو، «*Mi Calle*»: 262- ك. والساموراي Samurai: هم النبلاء العسكريون وطبقة الضباط في اليابان إبان العصور الوسطى ومطلع العصر الحديث - م.

2- «لن يقنعونا بالعنف»: أليخاندرو غوميث أرياس، «Aquella Generacion; Esta Generacion»، مقالة منشورة في: *En Torno de una Generacion: Glosa de 1929*.p.75 - ك.

وللتسلُّط الإمبريالي في قناة تشتمل على خطابات حملات عديدة مضادة لكاليستاس Callistas «أتباع كاليس» ومؤيدة لڤاسكونسيلوس، هو: جيرمان دي كامپو. في أثناء الشهور الطويلة، الموحشة للعام 1927، حين كان أليخاندرو بعيداً وكانت فريدا قد وقعتْ في شرك مشدات الكسور واحداً إثر الآخر، كانت صداقتها قد تعمّقتْ مع «جيرمانكيتو إيل كامپيرانو»[1]، كما سمّته. كانت تحبُّ حتى العبادة الروح المحبة للّهو التي يمتاز بها الشاب الوسيم، وكذلك بشاشته his *alegría*، وعنفَه. شاب شديد الأناقة لا يُمكن السيطرة عليه، كان يلقي خطاباتٍ متّقدةً جداً مرتدياً زهرة في عروة سترته وقبعةً لباد أنيقة ويحمل عصا مصنوعة من الخيزران «البامبو» الهندي. شاء القدر أن يموت عاجلاً بعد أن كسبوا المعركة من أجل استقلال الجامعة، أخرسته رصاصة من شخصٍ كاليستا فيما كان يلقي خطاباً مؤيداً لڤاسكونسيلوس خلال التظاهرة في «متنزه سان فرناندو».

كان جيرمان دي كامپو هو الذي، في وقتٍ ما خلال الشهور المبكرة من العام 1928، عـرّف فريدا على حلقة من الأصدقاء والصديقات المحيطين بالشيوعي الثوري الكوبي المنفي خوليو أنطونيو ميللا Julio Antonio Mella، الذي كان، على غرار أليخاندرو ودي كامپو، طالباً في «كلية القانون». كان خوليو أنطونيو ميللا محرِّراً في جريدة الطلبة المسماة *Tren Blindado* «القطار الأعمى» و«*El Liberador*»، الجريدة الناطقة بلسان «عصبة المناوئين للإمبريالية»، وقد ساهم في المطبوع الشيوعي *El Machete*. الشيء الأكثر أهمية في نظر فريدا، على كل حال، هو أنه كان عاشق المصوِّرة الفوتوغرافية الأمريكية المولودة في إيطاليا تينا مودوتي، التي كان يمشي معها في العاشر من كانون الثاني/ يناير، 1929، حين اغتِيل على يد مسلّحٍ ببندقية استأجرته الحكومة الكوبية.

كانت مودوتي قد جاءتْ إلى المكسيك قادمةً من كاليفورنيا في العام 1923 بوصفها متدربة لدى المصور الفوتوغرافي الرائع إدوارد ويستون ورفيقته، وبقيتْ في المكسيك بعد مغادرته، وانخرطتْ بنحو متزايد في السياسة الشيوعية، بشكلٍ عام عبر علاقاتها الغرامية المتلاحقة مع الرسامين جزاڤير غوريرو Xavier

1 – Germancito el Campirano: رسالة إلى غوميث أرياس، 24 حزيران/ يونيو، 1927 – ك.

Guerrero وميللا. كانت فنانةً موهوبة، جميلة، عاصفةً، وحساسةً، وكانت تنضح بقوة نابضة بالحيوية، بشكلٍ من الأشكال استطاعتْ أن تكون دنيويةً وأخرويةً في الوقت عينه. ولا عجب، كان يعبدها عالم الفَنّ المكسيكي في عشرينيات القرن العشرين، وهؤلاء حلقة تضم الرسامين جان شارلو Jean Charlot [1]، روبيرتو مونتينيغرو، بيست-موغارد[2]، ناهوي أولين، وميغويل وروزا كوڤاروبياس[3]، والكاتبة أنيتا برينر، ومحرر «*الطرائق الفولكلورية المكسيكية Mexican Folkways*»: فرانسيس توور[4]، وأيضاً، بالطبع رسّامي الجداريات الكبار، أوروزكو[5]، سيكيروس[6]، وريڤيرا[7]. فريدا ومودوتي سرعان ما أصبحتا صديقتين مقرَّبتين، الشابة - والرسامة المبتدئة - انجذبتْ إلى العالم البوهيميّ للفنانين والشيوعيين المحيطين بالمصوِّرة الفوتوغرافية.

1- جان شارلو (1898 - 1979): رسّام ومزيِّن فرنسي نال الجنسية الأمريكية، نشط بشكل رئيس في المكسيك والولايات المتحدة - م.
2- أدولفو بيست - موغارد (1891 - 1964): رسّام ومخرج سينمائي وكاتب سيناريو مكسيكي - م.
3- ميغويل كوڤاروبياس (1904 - 1957): رسام، رسّام كاريكاتير، مزيِّن، مؤلِّف في علم الأعراق البشرية ethnologist ومؤرخ فني مكسيكي. روزا كوڤاروبياس (1895 - 1970): هي روزا رولاندا، وهي فنانة شاملة multidisciplinary artist، ذات توجهات فنية متعددة، راقصة ومصممة رقص، أمريكية الجنسية، زوجة ميغويل- م.
4- فرانسيس توور (1890 - 1956): كاتبة، ناشرة، آثارية، وباحثة في علم الأعراق البشرية، أمريكية الجنسية، كتبتْ بشكل رئيس عن المكسيك والثقافة الفطرية المكسيكية. انتقلتْ إلى المكسيك في العام 1922 وفي العام 1925 أسستْ جريدة «*الطرائق الفولكلورية المكسيكية Mexican Folkways*»، التي واصلتْ صدورها حتى العام 1937 - م.
5- خوزيه كليمنتي أوروزكو (1883 - 1949): رسّام مكسيكي تخصص برسام الجداريات السياسية التي أسست «النهضة الجدارية المكسيكية» مع رسّامي الجداريات ديغو ريڤيرا وديڤيد ألفارو سيكيروس وآخرين. كان الأكثر تعقيداً من بين رسّامي الجداريات المكسيكيين ومولعاً بموضوع المعاناة الإنسانية، لكنه الأقل واقعية وكان مفتوناً بالآلات والمكائن أكثر من ريڤيرا - م.
6- ديڤيد ألفارو سيكيروس (1896 - 1974): رسّام مكسيكي ينتمي لمدرسة الواقعية الاشتراكية، اشتهر بجدارياته الضخمة بهيئة لوحات جصّية جدارية. أسس مع ديغو ريڤيرا وخوزيه أوروزكو «فَنّ الجداريات المكسيكية». كان ماركسياً لينيّاً، وعضواً في الحزب الشيوعي المكسيكي ومؤيداً للاتحاد السوفيتي وشارك في المحاولة الفاشلة لاغتيال ليون تروتسكي في أيار/ مايو 1940 - م.
7- ديغو ريڤيرا (1887 - 1957): رسّام مكسيكي بارز، لوحاته الجصّية الكبيرة ساعدتْ في تأسيس حركة الجداريات المكسيكي في الفَنّ المكسيكي. بين 1922 و1953 انهمك ريڤيرا في رسم الجداريات في مدن كثيرة، من بينها: مكسيكو سيتي، تشابنغو، كورناڤاكا، سان فرانسيسكو، ديترويت، ونيويورك سيتي. أُقيم معرض استعاديّ لأعماله في «متحف الفَنّ الحديث»، نيويورك - م.

لم يكنْ هذا هو عالم أليخاندرو، مع أن كثيراً منهم ساهموا في حملته تحت الشعار المناوئ للكاليستا. بحلول حزيران/ يونيو 1928 كانت علاقته الغرامية بفريدا قد انتهتْ، حيث انتهتْ أخيراً حين وقع في غرام صديقتها إسبيرانزا أوردونيث.

لم تتخلَّ عنه فريدا بسهولة، «الآن ومثلما لم يحصلْ من قبل[1] أشعر أنكَ لم تعدْ مغرماً بي»، كتبتْ له. «لكني، أعترف لك، لا أصدّق ذلك، لدي إيمان - لا يمكن أن يحصل - في أعماقك - أنتَ تفهمني، أنت تعرف أنني أحبكَ حدَّ الهيام! أنتَ لستَ شيئاً ملكي، بل أنتَ أنا نفسي! - شيءٌ لا يمكن الاستغناء عنه!». على الرغم من ذلك، بعد مرور شهرين أو ثلاثة شهور، من خلال علاقتها بتينا مودوتي، التحقتْ فريدا بـ «الحزب الشيوعي» والتقتْ دييغو ريفيرا، واستبدلتْ حبَّها القديم بحبٍّ جديد.

كان دييغو ريفيرا في سن الحادية والأربعين حين تسنى لفريدا كاهلو أن تتعرف عليه، وكان أشهر فنان مكسيكي - ناهيك عن كونه سيِّئ السمعة. من المؤكد حجم الجدران التي غطاها بجدارياته أكثر من أيِّ رسّام جداريَّات آخر.

كان يرسم بطلاقة وسرعة بحيث كان يبدو أحياناً كأن قوةً أرضية هي التي تُحَرِّكه. «أنا لستُ [فناناً] حصراً[2]»، قال، «بل رجلٌ يقوم بوظيفته البيولوجية بإنتاج الرسوم، مثلما تنتج الشجرة الأزهار والفواكه». في الواقع، كان العمل بالنسبة له نوعاً من المسكِّن، وأي إعاقة له تزعجه وتكدِّره، أكان ذلك متطلبات السياسة، المرض، أو التفاصيل التافهة للحياة اليومية. في بعض الأحيان كان يشتغل على مدى أيام عدة من دون هوادة وبلا انقطاع، يتناول وجبات طعامه وهو على السقالة وأيضاً، إذا دعَتِ الضرورة، ينام هناك.

وبينما هو يرسم، يحيط به الأصدقاء والمشاهدون الذين كان يُبهجهم بالحكايات الخيالية - حكايات القتال في «الثورة الروسية»، في سبيل

1- «الآن ومثلما لم يحصلْ من قبل»: رسالة إلى غوميث أرياس، 14 حزيران/ يونيو، 1928 - ك.
2- «أنا لستُ [فناناً] حصراً»: وولفي Wolfe، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 342 - ك.

المثال، أو «تجريب تناول طعام من اللحم البشري، بخاصة لحم الإناث الصغيرات الملفوف بالتورتية[1]». «إنه يشبه لحم خنزير صغير رقيق جداً»[2]، قال.

على الرغم من تصرفاته الغريبة، ومع أن السرعة التي يرسم بها تجعل الأمر يبدو كما لو أنه يرتجل، كان حسن التدريب، محترساً في اتخاذ القرارات، مهنياً بكل معنى الكلمة. كان ينتج الرسوم منذ أن كان في سن الثالثة، حين أعطاه أبوه، بعد أن راقبه أبوه وهو يرسم على جميع الحيطان، حجرةً مكسوةً بسبورة حيث بمستطاعه أن يرسم على وفق ما يشتهي.

وُلد في غوانجياتو، العام 1887، لأبٍ يعمل معلم مدرسة (ماسوني ومفكر حر)، وزوجته، شابة ورعة كانت تملك مخزن حلوى، دييغو ماريا دي لا كونسپكيون خوان نيپوميونسينو استانيسلاو دي لا ريڤيرا بارينتوس أكوستا و رودريغويث وكان يُعدُّ طفلاً عبقرياً منذ البداية. في سن العاشرة طلب بأن يرسلوه إلى مدرسة فنية، وبينما كان يواصل تعليمه في المدرسة الابتدائية نهاراً، أخذ دروساً في أرقى المدارس الفنية بالمكسيك، «أكاديمية سان كارلوس». حاز الجوائز والزمالات الدراسية، لكن بحلول العام 1902، بدتْ له الدراسة الأكاديمية محدودةً جداً، وترك الكلية كي يعمل بمفرده.

في تلك الأيام كان ثَمَّة مكانٌ واحد فقط لطالب الفَنّ الطموح، وريڤيرا، مسلَّحاً بمنحة حكومية من لدن حاكم ولاية فيراكروث المكسيكية، أبحر إلى أوروبا في العام 1907. بعد أن قضى سنةً في إسبانيا، استقر في باريس، حيث، عدا رحلات متنوعة، مكث هناك إلى أن رجع إلى المكسيك في العام 1921، تاركاً وراءه زوجةً روسية بحسب القانون العادي[3]، أنجلينا بيلوف، كان قد شغفها حباً، وهي ابنة غير شرعية لامرأة روسية أخرى، وحشداً من الأصدقاء ينتمون إلى حلقات متنوّعة، أغلبها حلقات بوهيمية - بيكاسو

1- التورتية Tortilla: كعكة مسطحة مدورة من دقيق الذرة - م.

2- «إنه يشبه لحم خنزير صغير رقيق جداً»: لوسيانه بلوخ Lucienne Bloch، حوار شخصي - ك.

3- القانون العادي common law: القانون غير المكتوب (المبني على العرف والعادة) - م.

وجيرترود شتاين[1]، في سبيل المثال، غيوم أبولّلينير[2] وإيلي فور[3]، إيليا إهرينبورغ[4] ودياجيليف[5].

كان عمله الأول في مكسيكو سيتي هو أن يرسم الجدارية المعنونة «خلق *Creation*» في قاعة استماع «المدرسة الإعدادية الوطنية». كان عملاً غريباً[6] بالنسبة لرسام يلتهب حماسةً أصلاً حيال إمكانية خلق فَنّ ثوري وبالأخص فَنّ مكسيكي. بينما كان إلهامه الفكري «أي إلهام الفَنّ» هو بجلاء تصوف علماني يعود لڤاسكونسيلوس - ينشر الفَنّ أشكالاً بشريةً ضخمةً للمزايا الدينية، اتخذتْ شكلاً مثالياً، وصفاتٍ مجسَّدةً تخصُّ - في سبيل المثال - الحكمة، القوة، الشعر الإيروتيكي، التراجيديا، والعلم - هي من الناحية الواقعية خالية من *الهوية المكسيكية Mexicanidad* في الأسلوب والمضمون على السواء. ربما كان ريڤيرا ما يزال مفتوناً جداً بالرسم الأوروبي كي يجد

1- جيرترود شتاين (1874 - 1946): روائية، شاعرة، كاتبة مسرحية وجامعة لوحات فنية، أمريكية الجنسية. نشأتْ في أوكلاند، كاليفورنيا. انتقلتْ إلى باريس في العام 1903، وجعلتْ من فرنسا وطناً لها طَوَال ما تبقى من حياتها. أقامتْ صالوناً، ضيّفتْ فيه شخصيات بارزة في الحداثة الأدبية والفنية، من مثل پابلو پيكاسو، إرنست همينغواي، سكوت فيتزجرالد، سنكلير لويس، إزرا پاوند، شريوود أندرسن، هنري ماتيس - م.

2- غيوم أبولّلينير (1880 - 1918): شاعر، كاتب مسرحي، كاتب قصة قصيرة، روائي، وناقد فني، من أصل بولندي - م.

3- إيلي فور Elie Faure (1873 - 1973): مؤرخ فني وكاتب مقالات فرنسي - م.

4- إيليا إهرنبورغ (1891 - 1967): كاتب سوفييتي، ثوري بلشفي، صحافي ومؤرخ. اشتهر كروائي وصحافي - وبخاصة كمراسل صحافي في الحروب الثلاثة: الحرب العالمية الأولى، الحرب الأهلية الإسبانية، الحرب العالمية الثانية - م.

5- سيرغي دياجليف (1872 - 1929): ناقد فني، صاحب مؤسسة فنية، مدير فرقة باليه، ومؤسس فرقة «الباليه الروسي»، انبثق من هذه الفرقة كثيرٌ من الراقصين والراقصات ومصممي الرقص ذائعي الصيت، منهم، في سبيل المثال، مايا بليستكايا، وفاسلاف نيجينسكي - م.

6- كان عملاً غريباً: في «*أوثان وراء مذابح الكنائس*»، وصف مُبهج للثقافة والتاريخ المكسيكيين من تأليف أنيتا برينر، يوجد حوار سُمع في العام 1923 في تجمع للمثقفين وأكاديميي الجامعة جرى في منزل لومباردو توليدانو. صرّح أنطونيو كاسو قائلاً إن جدارية ريڤيرا «مُذهلة!». بالنسبة لشقيقه ألفونسو كاسو أظهرتْ «فرطاً من العبقرية!»، قال لومباردو توليدانو: «المكسيك تنبض في عمله». كان رأي السيدة كاسو وأربعة أعضاء إناث من أسرتها أنَّ الجدارية سوف تُبَيَّض بالجص. أليخاندرو غوميث أرياس، الذي كان حاضراً هناك أيضاً، قال إن ريڤيرا نجح «بفضل الكمية، إنما ليس بفضل النوعية». (وولفي Wolfe: «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 139) - ك.

الأشكال والمواضيع التي تجسّد مُثُله العليا. على الرغم من ذلك، في «خلق *Creation*» اكتشف فعلاً وسيلتَه وميزانَه: الجدارية الضخمة. وإذا كان موضوعه هنا كونياً ومجازياً بدلاً من أن يكون محلّياً، خاصّاً ببلده، وواقعياً، لن يمر وقتٌ طويل حتى تغدو الموزيّة[1] الأسطورية ذات الجسد الكلاسيكي هي أمُّ ريڤيرا الهندية المكسيكية الكلاسيكية.

ظهرَتِ الهوية المكسيكية *Mexicanidad* أول مرة في جداريات «وزارة التعليم الحكومي» (1923 – 1928)، التي كان قد بدأ العمل فيها حالما انتهى من عمله في قاعة استماع «المدرسة الإعدادية الوطنية». في طوابق الوزارة الثلاثة ذات الأروقة المفتوحة التي تحيط بفناء ضخم، رسم الهنود وهم يكدحون في الحقول والمناجم؛ كونه تلقى تعليمه على يد معلمين هنود يبدون أشبه بالقديسين، في مدرسة ريفية، في الهواء الطلق؛ يعقدون اجتماعاً للعمال ويوزعون الأراضي التي أعادتها إليهم «الثورة». ابتكر مفرداته الخاصة كي يصفهم: صلبين، سُمر البشرة، أجسام ممتلئة، رؤوس مستديرة وعددٌ لا حصرَ له من القبعات – شخصيات عديمة الاسم أصبحتْ تُسمى (من جانب أعدائه): «حمير ريڤيرا». موضوعه وأسلوبه انصهرا كلياً بكل معنى الكلمة في خاتمة المطاف بحيث إنه على الرغم من أن تأثيرات (جيوتو، ميخائيل أنجيلو) كانت جليةً، لا يبدو عمله مستقىً من فنان آخر: في نظر بعض الأشخاص، المكسيك نفسها، فولكلورها، وشعبها، صبّارها وجبالها، يبدو لهم «موضوعاً»[2] ابتكره دييغو ريڤيرا. ومهما يكن موضوعه المعيَّن، وصف الهندي وهو يكافح ببسالة في ظل القمع المستمر كي يحصل على حقوقٍ وحرياتٍ جديدةٍ وينعم بحياةٍ أفضل.

كانت تلك ثيمة كبيرة وديمقراطية، وريڤيرا ورسّامو الجداريات الآخرون احتضنوها بحماسة إصلاحيِّين ليس فقط في فنهم بل في سياستهم. في أيلول/ سبتمبر 1923، آخذين تلميحهم من تكاثر العمل ومنظمات الفلاحين في الأعوام التي أعقبَتِ الثورة، تجمعوا في منزل ريڤيرا كي يؤسسوا «نقابة

1- الموزيّة muse: هي إحدى الإلهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميثولوجيا الإغريقية) – م.

2- الموضوع motif: هو الفكرة الرئيسة في عمل فني – م.

العمال التقنيين، الرسامين، والنحاتين»؛ جنباً إلى جنب مع ريڤيرا، ديڤيد ألفارو سيكيروس، فرناندو ليل[1]، وغزاڤير غوريرو[2] (وقتذاك عشيق تينا مودوتي) أسسوا اللجنة التنفيذية. في بيانٍ، أعلنوا تعاطفهم مع الجماهير المضطهَدة وعن قناعتهم بأن الفَنّ المكسيكي:

«عظيم[3] لأنه يتدفق بقوة آتياً من الشعب؛ إنه فَنّ جماعي، وان هدفنا الجمالي هو أن نجعل التعبير الفني يصبح اجتماعياً، أن نحطم الفردانية البورجوازية. نحن نرفض ما يُسمى بفن حامل اللوحات وكل الفنون التي من هذا الطراز المنبثقة من الحلقات الفكرية-المتطرفة، لأنها فنونٌ أرستقراطية بالضرورة. نحن نحيي التعبير البارز للفن لأن فناً من هذا النوع هو مُلكية عامة. نحن نعلن بأن هذه هي لحظة التحوُّل الاجتماعي من وضعٍ عاجز بسبب الشيخوخة إلى نظام جديد، صُنَّاع الجمال يجب أن يوظفوا جهودهم العظمى بهدف جعل نفائس الفَنّ ملموسةً وفي متناول الشعب، وإن هدفنا الأسمى في الفَنّ، وهو اليوم تعبيرٌ عن السعادة الفردية البالغة، هو خلق الجمال من أجل الجميع، الجمال الذي ينير ويحرِّك من أجل خوض النضال».

مع رد الفعل حيال الفلسفة الوضعية والإيمان بالحدس الفطري اللذين كانا من بين ثمار الثورة جاءتْ إعادة تقييم فَنّ الطفل، الفلاح، والهندي. تجرَّأ

1- فرناندو ليل Fernando Leal (1896 – 1964): واحد من أوائل الرسامين الذين اشتركوا في «حركة الرسم الجداري المكسيكية» بدءاً من عشرينيات القرن العشرين. لدى رؤيته أحد رسومه، دعا وزير التربية والتعليم خوزيه ڤاسكونسيلوس ليل كي يرسم في «المدرسة الوطنية الإعدادية». كما رسم ليل جدارية مهداة إلى سيمون بوليفار في Anfiteatro Bolivar، وكذلك جداريات دينية من مثل تلك الموجودة في الكاتدرائية المكرسة لـ «Virgin of Guadalupe» في الـ «Basilica Villa» الواقعة في Tepeyac – م.

2- غزاڤير غوريرو Xavier Guerrero (1896–1974): أحد المتطوعين للعمل في حركة الجداريات المكسيكية في مطلع القرن العشرين. تعلّم الرسم من خلال العمل مع أبيه، الذي عمل في صناعة البناء والديكور، وثمة دليل على أنه علّم نفسه بنفسه. في معظم أعماله، اشترك مع ريڤيرا وسكيروس أو كان يعمل تحت إمرتهما. بينما اشتهر بأعماله في الجداريات، تُعَدُّ رسومه المتأخرة على قماش الكَتَّا أفضل – م.

3- الفَنّ المكسيكي «عظيم»: ماكنلي هيلم، «رسامون مكسيكيون حديثون»: 32 – ك.

الرسامون فصرّحوا قائلين بأن «فَنّ الشعب المكسيكي»[1] هو أعظم وأقوى تعبير روحيّ في العالم». إن الفَنّ ما قبل الكولمبي، الذي رُفِضَ بازدراء كونه غريباً، أجنبياً، وبربرياً، يُنظَر إليه الآن بوصفه انعكاساً لشيءٍ مكسيكي بنحوٍ مثالي، بنحوٍ غامض – وحتى بنبل. المكسيكيون الأثرياء الذين ربما كانوا يملكون في الأيام التي سبقَتِ الثورة أعمالاً رسمها الفنان الإسباني المساير للموضة الحديثة إغناسيو زولواغا[2] صاروا يجمعون الآن أوثاناً تنتمي لحضارة التولتيك[3]،

1- «فَنّ الشعب المكسيكي»: م. س. تنامي الاهتمام بالفولكلور في عشرينيات القرن العشرين شوهد بطرائق أخرى أيضاً. في 15 أيلول/ سبتمبر، 1921، تلقى الفَنّ الشعبي دعماً قوياً بوساطة المعرض الأول للفن الشعبي في المكسيك، نظّمه الرسام الدكتور أتل Atl (الذي سيشترك بعد ثلاثة أعوام مع والد فريدا في المجلدات الستة من *Las Iglesias de Mexico*)، بالاشتراك مع الرسام أدولفو بيست موغارد وديغو ريڤيرا (دكتور أتل وُلد في العام 1877 بوصفه جيرالدو موريلّو. تخلى عن اسم أسرته الإسباني، وتبنّى الكلمة الهندية التي تعني «ماء»: كاسمه المستعار). «كتالوغ» معرض الدكتور أتل *الفنون الشعبية في المكسيك* يبقى حتى يومنا هذا الكتاب الأساسي فيما يتصل بهذا الموضوع؛ في ذلك الحين خدم في جعل غنى الفَنّ الشعبي متوافراً كمصدر للفنانين.

لم يدعمْ جميع الفنانين المكسيكين فكرة أنه حتى يكون الفَنّ مكسيكياً يجب أن «يعود» إلى الثيمات الساذجة والأسلوب البدائي للفن الشعبي. أوروزكو، وهو يتعرف على الخطر المتمثل في أن فناً كهذا يمكن أن يهبط بسهولة إلى اتجاه يُعنى بالصور الرائعة picturesqueness أو حتى استغلال الثيمات والأشكال الهندية من أجل تشجيع الذات أو بأغراض جذب السياح، وكفاضح أنيق للزيف على غرار ريڤيرا كان متحمّساً فصيحاً، احتقر جداريات عبادة الـ«*retablos*» و«*pulqueria*» (الجداريات الساذجة التي زينَتِ الحانات التي تبيع المشروب الكحولي پلكه *pulque*) وازدرى تبسيط الفولكلور وجعله في متناول مدارك الجمهور popularization: «في الواقع نحن المكسيكيين هم أول من يقع عليهم اللوم لأنهم لفقوا واحتضنوا خرافة الـ«*charro*» المثيرة للسخرية والـ«*china*» العبثية باعتبارهما رمزين لما يُسمى بالمكسيكانية Mexicanism... على مرأى من *charro* أو *china*، في الأنغام الاستهلالية للـ«*jarabe*» المهوّلة يتذكر المرء آلياً الخشبة المكسيكية المثيرة للغثيان، وهذه كلها، مندمجةً أمستْ ملكنا» (شارلوت، *النهضة المكسيكية في مجال فَنّ الجداريات*: 60) – ك.

2- إغناسيو زولواغا Ignacio Zuloaga (1870 – 1945): رسّام إسباني وُلد في إيبار بالقرب من دير لويولا Loyola– م.

3- حضارة التولتيك Toltec: حضارة آثارية، في أمريكا الوسطى، سيطرتْ على إقليم مركزه تولا، هيدالجو، المكسيك في مطلع الحقبة ما بعد الكلاسيكية في الجدول الزمني لأمريكا الوسطى (900 م تقريباً – 1168). حضارة الأزتيك التي جاءتْ فيما بعد تعتبر التولتيك بوصفها سلفها الفكري والثقافي، وتعتبر حضارة التولتيك بوصفها خلاصة الحضارة – م.

المايا[1]، الـ «أزتيك»[2]. كانت الأشياء الرائجة التي يصنعها البشر يُحكم عليها باعتبارها أعمالاً فنية، تعابيرَ حقيقيةً عن «الشعب» بدلاً من كونها مجرد تحف أو أشياء تافهة. كان هنالك إحياء للصناعات اليدوية، والمكسيكيون المدينيون بدؤوا يزخرفون منازلهم بأشياء زاهية الألوان من السوق وأثاث بسيط مصنوع للعمال الزراعيين *campesinos*. كانت الأزياء المحلية للمكسيك تُمجَّد، تُبوَّب، وحتى تُلبس من النسوة المكسيكيات العالميات «الكوزموبوليتيّات». حلّ الطعام المكسيكي محل الطعام المطهو الفرنسي على الموائد المتكلّفة. القصائد الشعبية العاطفية «*Corridos*» فُهمتْ بدقة في جميع أنحاء البلاد، نُشرتْ، وأُنشدتْ في المدارس وصالات الحفلات الموسيقية. مؤلفان موسيقيان معاصران كارلوس شافيز[3] وسلفيستر ريفيولتاس[4] نسجا إيقاعات وأنغاماً محلية في موسيقاهم، وصديق ريفيرا المؤلف الموسيقي الأمريكي هارون كوپلاند[5] يكتب قائلًا «البصمة الرئيسة للشخصية الهندية[6] – انعكاسها الأعمق في موسيقى نصف الكرة الأرضية خاصَّتنا – توجد في المدرسة الحالية للمؤلفين الموسيقيين المكسيكيين».

1- حضارة المايا Mayan: حضارة أمريكا الوسطى طوّرتها شعوب المايا، تميزتْ بالكتابة الهيروغليفية – نظام الكتابة المتطور تماماً المعروف الوحيد في الأمريكيتين في العصر ما قبل الكولومبي، فضلاً عن فنها، معمارها، رياضيّاتها، تقويمها ونظامها الفلكي – م.

2- حضارة الأزتيك Aztec: حضارة أمريكا الوسطى التي ازدهرتْ في وسط المكسيك في الفترة ما بعد الكلاسيكية (1300 – 1521). شعوب الأزتيك تضم مجموعات عِرقية مختلفة في وسط المكسيك، بالأخص المجموعات التي تتحدث لغة الناهوتل Nahutl Language، الذين كانوا يسيطرون على أجزاء واسعة من أمريكا الوسطى من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر الميلادي – م.

3- كارلوس شافيز (1899 – 1978): مؤلف موسيقي، قائد فرقة موسيقية، منظّر موسيقي، مُرَبٌّ، صحافيّ، مؤسس ومدير «الفرقة السيمفونية المكسيكية». تأثر بالثقافات المحلية المكسيكية. من بين سيمفونياته الست، سيمفونيته الثانية، *Simfonia India*، هي الأكثر شعبيةً – م.

4- سلفيستر ريفيولتاس (1899 – 1940): مؤلف موسيقى كلاسيكية، عازف كمان، وقائد فرقة موسيقية، مكسيكي الجنسية – م.

5- هارون كوپلاند (1900 – 1990): مؤلف موسيقي، مدرس تأليف موسيقي، كاتب أمريكي، ولاحقاً قائد لموسيقاه هو وللموسيقى الأمريكية الأخرى. يشير إليه نظراؤه والنقاد باعتباره «عميد المؤلفين الموسيقيين الأمريكين» – م.

6- «البصمة الرئيسة للشخصية الهندية»: هارون كوپلاند، «*الموسيقى والخيال*» (نيويورك: نيو أمريكان لايبرري، 1959): 98 – ك.

المسرح هو الآخر اتخذ صبغةً محليةً. *Tandas*، مراجعات مسرحية جوهرية اتبعَتِ الأشكال الإسبانية العتيقة، كانت قد اتخذتْ «هويةً مكسيكية»، وكُتبتْ أدوارٌ لأفراد مكسيكيين نموذجيين، أنماط، كما في الفنون البصرية، عُني بأن تحوّل مظاهر الأمة إلى رموز. هرع مدينيون محنّكون لرؤية الـ«*Carpas*» - مسارح الشوارع المقامة في الخيام والمُظهِرة لمسرحيّاتٍ هزليّة قصيرة متهكّمة عن آخر إخفاقٍ سياسيٍّ تام - والأشخاص الذين تعوّدوا أن يستمتعوا فقط بالباليه الكلاسيكي احتشدوا في المدن الكبيرة والبلدات كي يشاهدوا رقصات الأقاليم وتعلموا أن يرقصوا الـ«*jarabe*»[1] والـ«*sandunga*»[2] في حفلاتهم الخاصة أيضاً. شيئاً فشيئاً طوروا أسلوباً مكسيكياً خاصاً للرقص الحديث، تبنى موضوعات هندية وحركات هندية نموذجية من مثل، فيما يتعلق بالنساء، طحن الذرة أو حمل الطفل في رداء (أو شال) «*rebozo*»، أو، فيما يتعلّق بالرجال، زراعة النباتات والتشذيب في الحقول. في العام 1919، رقصتْ آنّا باڤلوڤا باليه مكسيكياً «الفانتازيا المكسيكية *La Fantasia Mexicana*» بمصاحبة موسيقى فطرية مناسبة من مانويل كاسترو باديللا وطقوم [جمع طقم] sets وأزياء مستندة إلى تصاميم محلّية؛ كانت رائجةً جداً بحيث قُدّمتْ عروضٌ إضافية في ساحة مصارعة الثيران.

مهما كانت ميولهم أو خلفياتهم، أغلب الفنانين المتراجعين أدخلوا العناصر المكسيكية في أعمالهم. حتى رسّامو ألواح الرسم ذوو التوجه الأوروبي مزجوا الألوان الوردية البوغنفيلية[3]، الموضوعات الهندية، وكثافات الشعور وهي مكسيكية بنحوٍ مميز مع آراء مستوردة تتراوح بين التكعيبية،

1- الـ«jarabe»: شكل غنائي تقليدي جداً من جنس الـ«mariachi». باللغة الإسبانية تعني كلمة jarabe: عصير. أغلب أنواع رقصات الـ«jarabe» لا يرافقها غناء، في حين أن تلك التي تنتمي إلى Zacatecas ترافقها أشعار. وكثير من هذا النوع من الرقصات أحيّتها الفرقة التقليدية *Los Jaraberos de Nochistlán*. - م.

2- Sandunga: فالس تقليدي مكسيكي والنشيد غير الرسمي لمضيق تيهوانتيبيك Isthmus of Tehuantepec في إقليم أواكساكا Oaxaca. كلمة Sandunga لها ترجمات متنوعة: جمال، أناقة، سحر، فطنة، واحتفال. يُعتقد أن أصل لحن الأغنية أندلسيّ، أعاد تنظيمه موسيقي زابوتيكي Zabotec، اسمه أندرياس غوتيريث Andres Gutierrez- م.

3- البوغنفيلية bougainvillea: نبات أمريكي معترش - م.

الدادائية، والسريالية إلى «الموضوعية الجديدة *Neue Sachlichkeit*»[1] الألمانية وكلاسيكية بيكاسو الجديدة التي تنتمي لعقد العشرينيات من القرن العشرين. اتخذ آخرون مُقتَرَباً أنقى نحو الهوية المكسيكية. كانت حماستهم الوطنية قد أرشدتهم إلى الاعتقاد بأن تزوير الفَنّ غير الكولونيالي الحقيقي يُقصد به رفض التأثيرات الأجنبية. اقتبسوا الأشكال البسيطة والموضوع الواضح والبسيط من الفَنّ الشعبي المكسيكي يحدوهم الأمل أن يخلقوا أسلوباً مباشراً وسهل المنال أكثر يكون خالياً من «القيم النخبوية» المرافقة للرسم الطليعي الأوروبي؛ امتعضوا من التقليد المكسيكي للأساليب الأوروبية، مثلما كانوا يمتعضون من امتلاك الشركات الأجنبية للمستودعات النفطية المكسيكية. تمسك دييغو ريڤيرا بدقة بهذا الموقف الوطني. مع أنه تعرّف في لحظاته الصريحة أكثر على الحاجة إلى دمج التقليد الأوروبي بالجذور المكسيكية، شجب بعنف «الفنانين المزيّفين»[2]، «متملقي أوروبا» الذين نسخوا الأساليب الأوروبية وهكذا خلّدوا الحالة شبه الكولونيالية للثقافة المكسيكية.

البدائية وتبنّي مظاهر معيَّنة من الفَنّ الشعبي في الفَنّ «الراقي» لم يتمثلْ فقط في نبذ القيم البورجوازية أو الأوروبية بل في نبذ التوق الرومانسي والتوجُّه إلى عالم زراعي بدائي حيث كانت تزدهر المصنوعات اليدوية – عالمٌ لا بدّ أن الفنانين أحسوا بأنه سيختفي حتماً مع مجيء العصر الصناعي. كان دييغو ريڤيرا يعبد ذلك الماضي وفي بعض الأحيان يرسمه بوصفه عهداً رَعَوِيّاً، مع أنه كان يؤمن بوَرَع أنّ أمل الجنس البشري بالمستقبل يكمن في التصنيع والشيوعية. هو وفريدا أحاطا نفسيهما بالفن الشعبي المكسيكي، وكانت مجموعته الخاصة بالنحت ما قبل العهد الكولومبي واحدة من أفضل المجموعات في مكسيكو.

1- الموضوعية الجديدة Neue Sachlichkeit: حركة رسم ألمانية نشأتْ في عشرينيات القرن العشرين كرد فعل على الانطباعية Expressionism. ابتكر هذا المصطلح غوستاف فريدريك هارتلاوب، واستخدمه عنواناً لمعرضٍ أُقيم في العام 1925 كي يعرض أعمالاً لفنانين كانوا يعملون بروح ما بعد الانطباعية – م.

2- شجب بعنف «الفنانين المزيفين»: دييغو ريڤيرا «Frida Kahlo y el Arte Mexicano»: 96 – 97 – ك.

في العام 1928، حين التقتْ به فريدا، كان ديغو طليقاً، من دون التزام أخلاقي. كان قد ذهب إلى روسيا في أيلول/ سبتمبر 1927 كونه عضواً في الوفد المكسيكي الذي يضم «العمال والفلاحين»، كي يحضروا الذكرى العاشرة لـ «ثورة أكتوبر» البلشفية، وكي يرسم لوحة جصِّية في «نادي الجيش الأحمر». لم يكملْ المشروع، إذ يبدو أن هنالك دوماً بعض العراقيل من هذا النوع أو ذاك، وفي أيار/ مايو 1928 كان قد دعاه «الحزب الشيوعي المكسيكي» للرجوع إلى الوطن بسرعة، كي يعمل، كما زُعم، في حملة فاسكونسيلوس الرئاسية. (زعم لاحقاً[1] أنهم طلبوا منه أن يترشح لمنصب رئيس الجمهورية!).

في وقت وصوله إلى مكسيكو في آب/ أغسطس، كان زواجه من الجميلة لوبي مارين قد تشظَّى. كان زواجاً مضطرباً، جسدياً شهوانياً وعنيفاً جسدياً: كان ريڤيرا يصف لوبي بكونها حيواناً مفعماً بالحيوية - «عينان خضراوان شفافتان جداً[2] بحيث كانت تبدو كأنها عمياء»؛ «أسنان حيوان»؛ «فم نمر»؛ «يدان أشبه بمخالب نسر». كان سبب الانفصال[3]، بحسب لوبي هو علاقة ديغو الغرامية مع تينا مودوتي. كانت تينا قد توضَّعتْ، جنباً إلى جنب مع لوبي، كموديلين لامرأتين عاريتين باهرتين في جدارية ريڤيرا في «الكلية الزراعية الوطنية» في تشابينغو، وهناك بدأتِ العلاقة الغرامية قصيرة الأجل. لم تكنْ تلك أول مرة تكتشف فيها لوبي تغزُّل ريڤيرا. كانت قد تعلَّمَتِ التحمُّل والانتقام أحياناً: أمام مجموعة مذهولة من الضيوف[4]، قطعتْ شعر غريمتها، مزقتْ عدداً من رسوم ريڤيرا، وضربت زوجها بقبضتيها؛ وفي مناسبة أخرى هشَّمتْ بعض أوثان ريڤيرا[5] المنتمية للعصر ما قبل الكولومبي وقدمتْ له حساءً من الحراشف. لكن لوبي لم تتحمَّلْ حقيقة أن تشاطرها

1- زعم لاحقاً: هنري بيكيت، «ريڤيرا ينكر [ترنيمات الكراهية] الحمر»، نيويورك، «إيفننغ بوست»، 9 أيلول/ سبتمبر، 1933 - ك.

2- «عينان خضراوان شفافتان جداً»: ريڤيرا، «فنّي، حياتي»: 126 - ك.

3- كان سبب الانفصال: ألان روبنسون، «لوبي مارين تستذكر الحياة مع ديغو ريڤيرا»، «نيوز» (مكسيكو سيتي)، 2 كانون الأول/ ديسمبر 1977: 12 - ك.

4- أمام مجموعة مذهولة من الضيوف: وولفي: 186 - ك.

5- هشمتْ بعض أوثان ريڤيرا: روبنسون، «لوبي مارين»: 12 - ك.

امرأةٌ أخرى الضوء المسلَّط عليها في جدارية تشابنغول خاصته. مع أن علاقة ريڤيرا الغرامية مع تينا قد انتهتْ قبل مغادرته إلى روسيا، إلّا أنّ الضرر قد حصل.

كما لو أنه كان يريد أن يملأ الفجوة في حياته التي تركها انفصاله عن لوبي وابنتيهما الصغيرتين، كانت لدى دييغو علاقات غرامية[1] خلال الحقبة التي أعقبتْ عودته من روسيا أكثر من أي وقتٍ سابق أو لاحق. لم تكنْ لديه مشكلة في إثارة النزاعات. مع أنه كان قبيحاً بنحوٍ لا يُمكن إنكاره، جذب النساء إليه بالسهولة الطبيعية التي يجذب فيها المغناطيس بُرادات الفولاذ. في الحقيقة، إن جزءاً من فتنته هو شكله البشع جداً - كان قبحه يخلق مغايرةً مثاليةً بالنسبة للنساء اللائي يرغبن بأن يلعبن دور الحسناء مع الوحش - إلّا أنّ ما يفتن اللبّ أكثر هو شخصيّته. كان الأمير الضفدع، رجلاً استثنائياً مليئاً بحب الفكاهة اللامع، بالحيوية والنشاط، والسحر. بوسعه أن يكون مرهف الإحساس وكان حسّياً بدرجةٍ عميقة. والأهم من كل شيء، كان ذائع الصيت، ويبدو أن شهرته تشكّل إغراءً لا يُقاوم بالنسبة لبعض النسوة. يُقال إن النساء كُنَّ يلاحقن ريڤيرا أكثر مما يلاحقهُنّ هو نفسه. كانت تتعقّبه بخاصّة بعض الشابات الأمريكيات اللواتي كن يشعرن أن موعداً مع دييغو ريڤيرا شيءٌ «مهم» جداً حاله حال السفر إلى أهرامات «تيوتيهواكان»[2].

النساء، سواء كُنَّ من المكسيك أو من أي بلدٍ آخر، كُنَّ يحببن أن يَكُنَّ صحبة دييغو ببساطة لأنه يحب أن يكون رفقتهن. من وجهة نظره، النساء في نواحي كثيرة أرقى من الرجال - حساسات أكثر، محبات للسلم والطمأنينة أكثر، متحضرات أكثر. في العام 1931، صوته حالم، عيناه ترفّان، شفتاه العريضتان تتوسّعان في بسمةٍ ضعيفة، أشبه ببسمة بوذا، تحدّث ريڤيرا لمراسل إحدى صحف نيويورك عن إعجابه بالنساء قائلاً:

1- كانت لدى دييغو علاقات غرامية: وولفي: «*الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 245 - ك.

2- تيوتيهواكان Teotihuacan: مدينة غابرة في أمريكا الوسطى تقع في الوادي الأسفل لوادي المكسيك، تقع في دولة المكسيك، 40 كم شمال شرق مكسيكو سيتي الحالية، معروفة اليوم بوصفها موقع الكثير من أهرامات أمريكا الوسطى ذات الأهمية المعمارية البالغة التي شُيّدتْ في العصر ما قبل الكولومبي - م.

«الرجال وحوش بطبيعتهم[1]. هم ما يزالون وحوش اليوم. يكشف التاريخ أن أوَّل تقدم تحقق على أيدي النساء. الرجال يفضلون أن يبقوا أشخاصاً وحشيين يقاتلون ويصطادون. النساء بقين في المنزل وشجعن الفنون. أسَّسن الصناعة. كن أول مَن تأمل الكواكب وخلقن الشعر والفن... أرني أيَّ اكتشاف أو ابتكار لم ينجمْ عن الرغبة [من جانب الرجال] في خدمة النساء».

لعل الأعوام التي قضاها ريفيرا في أوروبا هي التي جعلت مقاربَتَه للجنس المقابل مختلفةً تماماً عن مقاربة الرجل العادي **average macho**. على كل حال، كان يستمتع بالتحدث مع النساء؛ كان يثمِّن أفكارهن، وكان موقفٌ كهذا، في تلك الآونة بالمكسيك، أو في أي مكان آخر، مصدر بهجة نادرة لمعظم النسوة.

كان ريفيرا، بالطبع، يثمِّن أجسادهن أيضاً. كان لديه شغفٌ بالجمال، شهوة عملاق للسعادة البصرية القصوى، ويُقال إنه كي تكون إحداهن موديلاً لديغو فإن هذا يعني أن تسلِّم جسدها لجسده ولعينيه كذلك. ماذا كانت فكرة فريدا بشأن شهرته بوصفه زير نساء[2] حين قابلته أول مرة، هذا شيءٌ غير مسجل. ربما جذبتها شهرته؛ ربما وقعتْ في ذلك الأمل القديم جداً، الخادع للذات: إنه الأمل بالفوز بحبه والحفاظ عليه؛ سوف يُغرم بي بطريقةٍ مختلفة. وبطبيعة الحال أُغرمتْ به وأُغرم بها، إنما ليس من دون نزاع.

من المؤكد تقريباً أن فريدا وديغو تقابلا أول مرة في حفلةٍ في منزل

1- «الرجال وحوش بطبيعتهم»: قصاصة جريدة غير مؤرخة، تقريباً 27 كانون الأول/ ديسمبر، 1931، أرشيف شخصي، نيويورك سيتي – ك.

2- شهرته بوصفه زير نساء: هنالك أشخاص كثيرون لا يصدقون أن ريفيرا انخرط فعلاً في علاقات جنسية مع عدد غفير من النساء اللواتي مررن بحياته. إن بدانته، ساعات عمله الطويلة بنحوٍ لا يُصدَّق، تركيزه على الفنّ والسياسة، وأخيراً، وسواسه المَرضي وتردِّي صحته بشكل متكرِّر لا بدّ أنها منعته من الاستمتاع بالجنس كثيراً مثلما يشير إلى ذلك كُتّاب أعمدة القيل والقال الصحافية الذين كانوا مبتهجين ظناً منهم أنه فعل ذلك. حين أقامَتِ الرسامة لوسيانه بلوخ مع آل ريفيرا في ديترويت، تستذكر قائلةً: «ذات صباح قبلني ديغو على خدّي وخاطبني قائلاً، [كما تعرفين، في الحب، أنا لستُ كل ما أتمنى أن أكون]» (لوسيانه بلوخ، حوار شخصي).

خوزيه غوميث روبليدا يقول إن «ديغو مليء بالانحرافات والتشوُّهات الجنسية، وكان يشك بأنه ضعيف في علاقاته الجنسية الطبيعية بسبب بدانته، إلخ» (روبليدا، حوار شخصي) – ك.

تينا مودوتي. كانت أقامتها أول مرة في العام 1923 تحت رعاية ويستون. التجمعات الأسبوعية التي كانت تنظمها تينا فعلتْ شيئاً كثيراً من أجل خلق بيئةٍ فنية في المكسيك؛ محيطٍ بوهيميٍّ يتم فيه تبادل آخر الأفكار عن الفَنّ والثورة؛ كانت، إذا ما صغنا كلامنا باعتدال، قضايا مفعمة بالحيوية، مع الغناء، الرقص، المناقشات الجريئة، ومهما كان نوع الطعام والشراب الذي تستطيع أن تشتريه المضيفة ويشتريه ضيوفها. «اللقاء [بديغو]»[1]، قالت فريدا في العام 1954، «جرى في الحقبة التي كان الناس يحملون فيها المسدسات ويطوفون هنا وهناك مطلقين الرصاص على مصابيح الشارع في [جادة ماديرو] وينهمكون في الأعمال المزعجة. في أثناء الليل، كانوا يحطِّمونها كلها ويمضون هنا وهناك يطلقون الرصاص كيفما اتفق، من أجل اللهو لا غير. ذات مرة، في أثناء حفلةٍ ما، أقامتها تينا، أطلق ديغو الرصاص على فونوغراف وبدأتُ أغدو مولعةً جداً به على الرغم من خوفي منه».

إن الحقيقة المرجَّحة فيما يتعلق بلقاء فريدا وديغو في حفلة تينا مودوتي – وهي ليستْ قصةً سيئةً بحد ذاتها – قد مهَّدَتِ السبيل إلى حكاية أفضل. في الواقع، يبدو أن هنالك نسخاً كثيرة مختلفة بما أن هنالك رواة، وفريدا نفسها تذكرَتِ اللقاء بطرائق شتَّى في أزمنة مختلفة. أما النسخة «الرسمية» فهي أنّها حين تعافتْ من حادثتها، شرعتْ تعرض رسومها على الأصدقاء والمعارف من كلا الجنسين. أحد الأشخاص الذين شاهدوا تلك الرسوم هو أوروزكو، وكان قد أحبَّها بشكلٍ هائل. «أعطاني عناقاً *abrazo*»[2]، قالت فريدا. كما أخذتْ بعض الرسوم على الـ«كَنَفَا» إلى رجلٍ كانت تعرفه بـ«النظر» فقط. تذكَّرتْ فريدا قائلةً:

1- «اللقاء بديغو»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád» – ك.

2- «أعطاني عناقاً *abrazo*»: فريدا ذكرتْ ردَّ أوروزكو على رسمها لصحافي من الولايات المتحدة، روبرت لوبار. انظُرْ أيضاً *Time*، «سيرة ذاتية مكسيكية»، 27 نيسان/ أبريل، 1953: 90. كانت فريدا تعرف أوروزكو في الأقل منذ أن كانت في «الإعدادية». كان الاستوديو العائد له قريباً من منزلها في كويواكان، ويُقال إنهما كانا يسافران معاً في أحيان كثيرة من وإلى مكسيكو سيتي، وإن أوروزكو كان يلاحقها وينتظرها في نواصي الشوارع كي يركبا في الحافلة عينها. «كان مفتوناً قليلاً بفريدا، ولكنه كذلك خجول نوعاً ما»، تقول روسا كوسترو، وهي كاتبة وصديقة فريدا (روسا كوسترو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1977) – ك.

ما إن سمحوا لي[1] بأن أمشي وأخرج إلى الشارع، انطلقتُ، حاملةً رسومي، كي أرى ديغو ريفيرا، الذي كان في حينها يرسم اللوحات الجصّية الجدارية في ممرّات «وزارة التربية والتعليم». لم أكنْ أعرفه إلا بالنظر، غير أنني كنتُ معجبةً به أيّما إعجاب. كنتُ جريئةً بما يكفي كي أنادي عليه بحيث إنه كان ينزل من السقالة كي يرى رسومي وكي يقول لي بصراحة وإخلاص ما إذا كانت تستحق أم لا تستحق شيئاً... من دون ضجةٍ إضافية قلتُ: «ديغو، انزلْ». وها هو ذا، متواضعٌ جداً، لطيف جداً، نزل من السقالة. «انظُرْ، أنا لم آتي كي أغازلك أو أي شيء من هذا القبيل حتى لو كنتَ عاشقاً للنساء. أتيتُ كي أُريك رسمي. إن كنتَ مولعاً به، قلْ لي ذلك، وإذا لا، بالطريقة نفسها، كي أشتغل على شيءٍ آخر حتى أساعد أبويَّ». وبعدها قال لي: «انظُري، في المقام الأول، أنا مولعٌ جداً برسمكِ، قبل كل شيء بهذا البورتريه الخاص بكِ، وهو أكثر الرسوم أصالةً. الرسوم الثلاثة الأخرى تبدو لي أنكِ تأثرتِ فيها بما شاهدتِه من لوحات ورسوم. اذهبي إلى منزلكِ، ارسمي رسماً، وفي الأحد القادم سآتي وأراه وأخبركِ برأيي». هذا ما فعله وأضاف قائلاً: «لديكِ موهبة».

نسخة ديغو فيما يتصل باللقاء[2]، كما رواها في «فني، حياتي»، هي مثال على ذاكرته الاستثنائية وخياله الاستثنائي الذي لا يقل عنها مرتبةً. كان راوياً عظيماً، وإذا ما كانت بعض رواياته هي تزويق للحقائق، تعطي هي أيضاً صورةً دقيقةً بشكل عام عن افتتانه الدائم بفريدا:

قبيل ذهابي إلى كيورناكافا Cuernacava، حدثتْ واحدة من أسعد الوقائع في حياتي. كنتُ أعمل في واحدةٍ من أعلى اللوحات الجصّية الجدارية في مبنى [وزارة التربية والتعليم] ذات يوم، حين سمعتُ فتاةً تنادي عليَّ من الأسفل، «ديغو، أرجوك انزلْ من هناك! لدي شيءٌ مهم أود أن أناقشه معك!».

التفتُّ ونظرتُ إلى الأسفل من على سقالتي. على الأرض أسفل مني وقفتْ فتاة في ربيعها الثامن عشر تقريباً. كانتْ تمتاز بجسم جميل عصبي، يعلوه وجه رقيق. كان شعرها طويلاً: داكن اللون وحاجباها ثخينان يلتقيان

1- «ما إن سمحوا لي»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád»، ورودريغويث، «Frida Kahlo, Expressionista»: 68 – ك.

2- نسخة ديغو فيما يتصل باللقاء: ريفيرا، «فني، حياتي»: 169 – 172 – ك.

فوق أنفها. كانا أشبه بجناحي طائر أسود، قوساهما الأسودان يطوّقان عينين بنيّتين رائعتين.

حين نزلتُ، قالت لي: «لم آتِ إلى هنا من أجل اللهو. يلزمني أن أعمل كي أكسب رزقي. لقد أنجزتُ بعض الرسوم وأريدكَ أن تتفحصَّها بنحوٍ مهني. أبتغي رأياً صريحاً بكل معنى الكلمة، لأنني لا أستطيع أن أتحمل الاستمرار لمجرد أن أُشبِع غروري. أريدكَ أن تخبرني ما إذا تعتقد أن بمستطاعي أن أصبح رسامةً جيدة بنحوٍ كافٍ بحيث يستحقّ الأمر أن أواصل مسيرتي. جلبتُ ثلاثةً من رسومي. هل تأتي وتنظر إليها؟».

«أجل»، قلتُ لها، وتبعتها إلى مهجعٍ تحت السلَّم حيث تركتْ رسومها. قَلَبتُ كلَّ واحدٍ منها، وهي متكئة على الحائط، كي تواجهني. كانت كلها بورتريهات نساء. حين نظرتُ إليها، واحداً إثر الآخر، على الفور تركتْ فيَّ انطباعاً جيداً. كشفتْ رسوم الكَنَفَا عن قدرةٍ غير اعتيادية في التعبير، وصف دقيق للشخصية، صرامة حقيقية. لم تُظهِرْ الرسوم أياً من الخواص باسم الأصالة التي تؤشر دوماً عمل المبتدئين الطموحين. كانت الرسوم تمتاز بصدق تشكيليّ جوهريّ، وبشخصية فنّية خاصّة بها. كانت تنقل حسّيةً حيويّة، تكمّلها قوّة ملاحظة عديمة الرحمة مع أنها حسّاسة. كان واضحاً لي أن هذه الفتاة فنّانةٌ أصيلة.

بلا ريب لاحظتْ هي الحماسة الظاهرة على وجهي، لأنها قبل أن أتمكَّن من قول أيّ شيء، وبَّخَتْني بنبرةٍ دفاعيّة قاسية، «لم آتِ لأبحث عن المدح. أريد نقداً يصدر من رجلٍ جادّ. لستُ عاشقةَ فَنٍّ ولا هاويةً. أنا ببساطة فتاةٌ يتعيَّن عليها أن تعمل كي تعيل نفسها».

تأثَّرتُ بعمق بفعل إعجابي بهذه الفتاة. كان ينبغي لي أن أكبح جماح نفسي من كيل المديح لها بقدر ما كنتُ أرغب في ذلك. مع ذلك لم يكنْ بمقدوري أن أكون مرائياً تماماً. حيّرني موقعها. لماذا، سألتها، ألم تثقْ بحُكمي؟ ألم تأتِ هي نفسها طالبةً مني إياه؟

«المشكلة هي»، ردّتْ عليَّ، «أن بعض أصدقائنا الطيبين نصحوني ألّا أعلّق أهميةً كبيرةً جداً على ما تقوله. إنهم يقولون إذا كانت فتاة هي التي تطلب منك رأيك وهي لا تشكّل هلعاً تاماً، فأنتَ مستعد لأن تكيل لها الإطراء. حسناً، أريدكَ أن تخبرني بشيءٍ واحد لا غير. هل تعتقد حقّاً أن عليَّ الاستمرار في الرسم، أم ينبغي لي أن أتحوّل إلى عملٍ من نوع آخر؟».

«في رأيي، مهما يكون الأمر صعباً عليكِ، عليكِ أن تواصلي الرسم»، أجبتُها في الحال.

«سأتّبع نصيحتكَ إذاً. الآن أودُّ أن أطلب منكَ معروفاً آخر. أنجزتُ رسوماً أخرى أريدكَ أن تراها. بما أنكَ لا تعمل في أيام الآحاد، هل بمقدورك أن تأتي إلى منزلي الأحد المقبل كي تراها؟ أنا أسكن في كويواكان، جادة لوندريس، 126. اسمي فريدا كاهلو».

لحظةَ سمعتُ اسمها، تذكرتُ أن صديقي، لومباردو توليدانو، حين كان مديراً لـ«المدرسة الوطنية الإعدادية»، كان قد شكى لي عناد وعدم القدرة على تهدئة فتاة بذلك الاسم. كانت هي زعيمة، قال لي، زمرة من الجانحين الصبيان الذين كانوا يثيرون اضطرابات كهذه في المدرسة بحيث فكّر توليدانو بالتخلي عن منصبه بسببهم. تذكرتُ أنه، ذات مرة، أشار بإصبعه إليها بعد أن أودعها في مكتب مدير المدرسة من أجل توبيخها. ومن ثم قفزتْ صورةٌ أخرى في ذهني، وهي صورة فتاة في الثانية عشرة تُكلِّم لوپي، قبل سبعة أعوام خلتْ، في قاعة استماع المدرسة حيث كنتُ أرسم الجداريات.

خاطبتُها قائلاً: «لكنَّكِ...».

أوقفتني بسرعة، وكادتْ تضع يدها على فمي تعبيراً عن قلقها. اكتسبتْ عيناها بريقاً شيطانياً.

قالت بتهديد: «أجل، وماذا يعني؟ كنتُ أنا الفتاة في قاعة الاستماع إلّا أنّ ذلك الموقف لا علاقةَ له مطلقاً بالموقف الحالي. أما زلتَ ترغب بالمجيء يوم الأحد؟».

كان يصعب عليّ كثيراً عدم الإجابة عن سؤالها. «أرغب أكثر من أي وقتٍ مضى!»، إلّا أنّني لو أظهرتُ فرحي ربما لن تدعني آتي على الإطلاق. لذلك أجبتها فقط بـ: «نعم».

ومن ثم، بعد أن رفضتْ مساعدتي لها في حمل رسومها، غادرتْ فريدا، ولوحات الكَنَفَا تتهزهز تحت ذراعيها.

في الأحد التالي ألفيتُني في كويواكان أفتِّش عن جادّة لوندريس، 126. حين قرعتُ الباب، سمعتُ أحدهم فوق رأسي، يصفّر بـ«النشيد الأممي»[1].

1- النشيد الأممي Internationale: (بالفرنسية): نشيد ثوري أَلّفَهُ الشاعر الفرنسي التقدُّميّ يوجين بوتييه، تخليداً لكومونة باريس التي تأسّستْ في فرنسا في العام 1871. تبنى الاشتراكيون

في قمة شجرة باسقة، شاهدتُ فريدا بالبدلة السروالية، وهي تبدأ بالنزول. ضاحكةً بمرح، أخذتْ يدي وقادتني عبر المنزل، الذي بدا خالياً، ودلفنا إلى حجرتها. وعقب ذلك عرضتْ عليَّ جميع رسومها. هذه الرسوم، حجرتها، حضورها المفعم بالحيوية، ملأني ببهجةٍ مذهلة.

لم أعرفْ ذلك في حينها، غير أن فريدا كانت أصلاً أهم حقيقة في حياتي. وسوف تستمر بأن تكون كذلك، حتى اللحظة التي لفظتْ فيها أنفاسها الأخيرة، بعد مضي سبعة وعشرين [ستة وعشرين] عاماً.

بعد مرور بضعة أيام على زيارتي هذه لمنزل فريدا قبَّلتُها لأول مرة. حين فرغتُ من عملي في مبنى «وزارة التربية والتعليم»، بدأتُ أغازلها جدّياً. مع أنها لم تكنْ قد تجاوزَتِ الثامنة عشرة [العشرين أو الحادية والعشرين] وأنا أكبر من ضعف عمرها، لا أنا ولا هي شعرنا بأننا غير مناسبين أحدنا للآخر. أسَرْتُها، على ما يبدو، قبلتْ بما كان يجري.

ذات يوم، أبوها، السيد غويليرمو كاهلو، الذي كان مصوِّراً فوتوغرافياً ممتازاً، أخذَني جانباً.

«أرى أنكَ مولع بابنتي، إيه؟» قال لي.

«نعم»، أجبته، «وإلا ما كنتُ لأقطع هذه المسافة كلّها كي آتي إلى كويواكان لرؤيتها».

«إنّها الشّيطان بعَينِه».

«أعرِفُ هذا».

«حسناً، لقد حذّرتكَ»، قال لي ومضَى في حالِ سبيله.

الفرنسيون هذا النشيد ومن ثم الاشتراكيون والشيوعيون حول العالم. تُرجم إلى الروسية وأصبح النشيد الوطني للاتحاد السوفيتي من العام 1917 «انطلاق الثورية البلشفية بقيادة لينين» حتى العام 1944. تُرجم النشيد إلى مائة لغة حول العالم ليربط قوميات وثقافات وأديان مختلفة تحت راية وحدة مصير الشعوب جميعاً، بحسب الفلسفة السياسية اليسارية. يُمكن الاستماع للنشيد على اليوتيوب، بترجمة عربية – م.

الجزء الثالث



الفصل السابع

الفيل والحمامة

بعد لقائهما، كيفما حصل هذا اللقاء، المغازلة بين فريدا ودييغو بدأتْ بسرعة. كان ريفيرا يزور فريدا في كويواكان في أوقات العصر من أيام الآحاد، وأمضتْ فريدا مزيداً من الوقت بجانب دييغو على السقالة، تراقبه وهو يرسم. لوبي، مع أنّها انفصلتْ عن دييغو، كانت تشعر بالغيرة:

> حين ذهبتُ إلى «وزارة التربية والتعليم»[1] كي أترك له غداءه – كان يرسم الجداريات في «مبنى التربية» – صُدمتُ حين رأيتُ الحميمية التي كانت تعامله بها الفتاة الوقحة... كانت تناديه بـ : «*mi cuatacho*» [صديقي الضخم]... كانت هذه فريدا كاهلو... بصراحة كنتُ غيورة، لكنني لم أعطِ أهميةً للأمر لأن دييغو كان حسّاساً نحو الحب مثل دوارة المناخ... لكنه في يومٍ ما قال لي: «لنذهب إلى منزل فريدا»... أدهشني كونه شيئاً سيئاً جداً أن أرى هذه التي تُسمّى شابةً تشرب تكيولا[2] مثل مرياتشية[3] حقيقية.

مهما بدتْ فريدا سيئةً في نظر لوبي، ازداد تعلّق دييغو بها. إخلاصها نزع منه سلاحه. أغواه مزيجُها الغريب من الجِدَّة وتوكيدِها الفاضح على الجنس. جرأتها وعملها المثير اللذان راقا لمزاحه الصبياني يُمكن رؤيتهما في ذكراه الأثيرة[4] المتعلقة بلحظة المرح عندما، خلال تنزههما في كويواكان، توقفا تحت أحد مصابيح الشارع وجفلا حين شاهدا مصابيح

1- حين ذهبتُ إلى «وزارة التربية والتعليم»: رادار، «إلى آخره»، عمود في إحدى صحف نيو مكسيكو. قصاصة غير مؤرخة، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

2- تكيولا tequila: شراب قوي من المكسيك، يُقَطَّر من جريش الصبَّار الأمريكي – م.

3- مرياتشية mariachi: عضو في فرقة موسيقية مكسيكية تطوف الشوارع – م.

4- ذكراه الأثيرة: ريفيرا، «فني، حياتي»: 175 – ك.

الشارع كلها في الحي السكني وهي تُضاء. «في نوبةٍ مفاجئة، انحنيتُ كي أقبّلها. حين تلامستْ شفاهنا، انطفأ المصباح الأقرب إلينا وأضاء مجدداً حين تباعدتْ شفاهنا». تبادلا القبلات المرّة تلو المرة تحت مصابيح الشارع الأخرى بالنتائج المُكهرِبة عينها.

الشيء الآخر الذي كان يجذب ديغو هو عقلها، الذكيّ، الاستثنائيّ. وعلى غرار ديغو، كانت تضجر بسهولة. «كان ينزعج من شيئين فقط»[1]، كتبتْ فريدا في إحدى المرات، «إضاعة الوقت من العمل – والبلاهة. قال مراراً إنه يفضل أن يكون له كثيرٌ من الأعداء الأذكياء على أن يكون له صديق أبله». فريدا وديغو، لم يملَّ أحدهما من الآخر. كل واحدٍ منهما كان يبتهج لأن لديه رفيقٌ رأى الحياة بمزيجٍ متشابه من السخرية، المرح الصاخب، وروح الفكاهة السوداء. كلاهما كان يرفض المبادئ الأخلاقية البورجوازية. كلاهما تحدث عن المادية الديالكتيكية و«الواقعية الاشتراكية»، مع ذلك في نظر الاثنين معاً إن الفنتازيا تُفسد الواقعية؛ وبقدر ما كانا معجبين بالمقاربة التي تقول لا للحياة الخالية من المغزى، أيّدا بحماسة ما هو تافه في صميم العجائبيّ، وكانا يعبدان اللامعنى والخيال. تعوّد ريفيرا أن يتذمّر قائلاً: «إن المشكلة مع فريدا[2] هي أنّها واقعيةٌ جداً. ليس لديها أوهام». وتعوّدتْ فريدا أن تتفجّع على افتقار ديغو إلى النزعة العاطفية؛ لو كان عاطفياً أكثر، على أية حال، ربما كانت ستعامله كما يعامل الملح المَحَار – نظرةٌ واحدةٌ فقط من نظرات فريدا الساخرة المدمِّرة ستكفي كي تجعل الرجل العاطفي، أيَّ رجل، يضعف.

قالت لوبي إنه حين زارتْ فريدا ديغو أول مرة وهو يعمل على السّقالة، «كان وجهها مطلياً بالأصباغ[3]، وتسريحة شعرها اتخذتْ أسلوباً صينياً، وكان فستانها

1- «كان ينزعج من شيئين فقط»: فريدا كاهلو، «Retrato de Diego». هذه المقالة نُشرتْ أيضاً في «هوي» (مكسيكو سيتي)، 22 كانون الثاني/ يناير، 1949، وفي كتالوغ المعرض الاستعادي لريفيرا 1949 المنشور في العام 1951، *Diego Rivera: 50 Años de su Labor Artística*، *Exposición de Homenaje Nacional, Museo Nacional de Artes Plásticas*، وأجزاء من مقالة كاهلو أُعيد نشرها في كتاب ريفيرا: «فني، حياتي»: 301 – 303. في وقتٍ أحدث، أُعيد نشر المقالة في: *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977, pp 11 – 23 – ك.

2- «إن المشكلة مع فريدا»: حوار شخصي مع صديقة قديمة لفريدا رفضَتِ الكشف عن هويتها – ك.

3- «كان وجهها مطلياً بالأصباغ»: رادار، «إلى آخره».

جريئاً لا يُراعي الذوق العام «flapper» ذا أهداب ومقوَّر الصدر». ربما كذلك. لكن لم يكدْ يمر وقتٌ طويل، بوصفها عضواً في «عصبة الشبيبة الشيوعية»، كانت فريدا تحضر مسيرات العمال وتظاهراتهم، تشارك في الاجتماعات السرِّية، وتعطي الخُطَب. «لم تعدْ ترتدي البلوزات البيض»[1]، أليخاندرو غوميث أرياس تذكر بنحو حزين بعض الشيء، «بدلاً من ذلك، كانت ترتدي قمصاناً سود أو حمر مزودة بدبوس مينا عليه مطرقة ومنجل». لم تكنْ لتأبه بالدلال، كما كانت تلبس في أحيان كثيرة سروال الجينز الأزرق وسترةً جلدية ذات رقع – عاملة بين العمال. لعل هذا الأمر، أيضاً، كان يجذب ديغو، الذي، حين تقابلا، بذل قدراً كبيراً من طاقته في أنشطة «الحزب الشيوعي»، بوصفه ممثلاً لـ«عصبة الفلاحين المكسيكيين»، وبوصفه السكرتير العام لـ«العصبة المناهضة للإمبريالية»، ومحرراً لجريدة *El Liberador* «المُحرِّر»[2].

في العام 1928 رسمَ فريدا كمحاربة شيوعية في لوحة «*العصيان المسلّح*» في سلسلة جدارياته المسماة «*قصيدة شعبية عن الثورة البروليتارية*» في الطابق الثالث من مبنى «وزارة التربية والتعليم» (صورة رقم 14). مُحاطةً بـ: تينا مودوتي، خوليو أنطونيو ميللا، سيكيروس وشيوعيين متحمسين آخرين، تظهر فريدا كغلامة ناضجة، شعرها بتسريحة قصيرة، جسمها السلكي مكسو بقميص عمل رجالي أحمر بنجمة حمراء على جيبه. بتعبير متلهّف بنحو ساحر وقويم على وجهها، تسلّم باليد البنادق والحربات – بطلة سياسية ورفيقة مناسبة لزعيم شيوعي. بينما كانت تعرض نفسها من أجل البورتريه خاصتها، يُقال إن ريفيرا سخر منها قائلاً: «لديكِ وجه كلب»[3]. ومن دون أن تتردَّد، ردَّتْ عليه فريدا، «وأنتَ لديكَ وجه ضفدع!».

1- «لم تعدْ ترتدي البلوزات البيض»: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

2- هنا «المُحرِّر» تعني المُعتِق liberator – م.

3- «لديكِ وجه كلب»: وولفي Wolfe، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 244. على خلاف لوبي مارين، التي كانت موديلاً لأكثر لوحات ريفيرا العارية الخاصة بالنساء العاريات المشبعة بالحسية بنحوٍ نابض بالحيوية، لم تكنْ فريدا النموذج الأنثوي المثالي فيما يتعلق بالحسّية والسحر. لم يرسمها عاريةً إلا في ليثوغراف العام 1930. كانت الصورة تمتلك تجهيزات الإيروسية: تجلس فريدا على حافة سرير. إنها في أثناء عملية خلع ثيابها. رباط جوربها يستقر على الوسادة. لم تخلع بعد الجوارب والحذاءين بالكعبين العاليين والقلادة. ذراعاها مرفوعتان فوق رأسها في وضعٍ يكشف ثدييها بطريقةٍ تُظهر مزاياهما. هذا كله يجب أن يكون

خلال تودُّدهما بدأتْ فريدا ترسم بثقةٍ جديدة بالنفس وبتطبيق جديد. ديغو، كانت تعتقد، أعظم رسّام في العالم والسعادة القصوى التي استقبل فيها عملها جعل العمل ذا قيمة. ذات مرة، قالت فريدا إنها حين عرضتْ رسومها أول مرة على ديغو، «كنتُ قلقةً غاية القلق»[1] من رسم اللوحات الجصِّية». لكنه حين شاهدها، قال لها، «عزيمتكِ لا بدّ أن تأتي بكِ إلى تعبيركِ الخاص». على مدى مدة وجيزة، على أية حال، عزيمة فريدا مكّنتها من التعبير عن نفسها بطريقة ريڤيرية (بطريقة ريڤيرا). «بدأتُ أرسم الأشياء التي يحبها. منذ ذلك الحين فصاعداً أُعجب بي وأحبني».

بنحوٍ حكيم، مع أنه أسدى النصيحة، أحجم ريڤيرا عن تعليم فريدا: لم يشأ أن يُفسد موهبتها الوليدة. أما هي، مع ذلك، فقد عدّته معلمها المخلص؛ وفيما هي تراقبه، وتصغي إليه، تعلّمتْ منه. وحين تطوّرتْ، كان لا بدّ أن يتلاشى الأسلوب الريڤيري (نسبة إلى ريڤيرا) من رسومها، إلا أن الدروس الأخرى لازمتها. «ديغو كشف لي[2] المعنى الثوري للحياة والمعنى الحقيقي للون»، قالت لأحد الصحافيين في العام 1950.

يُمكن رؤية تأثير ريڤيرا في أسلوب ومادة رسوم فريدا معاً، للمدة من 1928 و1929. «*بورتريه لكريستينا كاهلو*» (الصورة رقم 13)، الذي رسمته في مطلع العام 1928، عقب انتهائها من بورتريهاتها الأولى: خطوط خارجية محكمة، خشبية نوعاً ما ترسم أشكالاً، وشجرةٌ صغيرةٌ على وفق الأسلوب الحديث في الخلفية تتغاير مع غصنٍ أكبر في الصدارة كي يحدد الفضاء بطريقة ساذجة وبدائية. لاحقاً في السنة عينها، حين رسمتْ «*بورتريه لأوغسطين أم. أولميدو*»، وضعتْ فريدا زميلتها القديمة في المدرسة إزاء

مثيراً، إلّا أنّه ليس كذلك. جسد فريدا هزيل. تبدو حلوة المعشر، من دون جاذبية جنسية. ليثوغراف في العصر نفسه طُبع من الجهة المقابلة من الحجر يُظهر صديقته العريقة: لولا (دولوريس) أولميدو. بينما كانت فريدا تبدو رابطة الجأش ومن هذا العالم، لولا أولميدو هي معبودة تُمتّلك. دولوريس أولميدو تتذكر أن ريڤيرا قال إنها وفريدا تكملان إحداهما الأخرى (حوار شخصي). من المفترض أن يكون هذا عُذراً له كي يُغرم بكلتيهما – ك.

1– «كنتُ قلقةً غاية القلق»: تيبول، *Crónica*: 49. الاقتباسان التاليان من المصدر نفسه – ك.

2– «ديغو كشف لي»: رفائيل لوزانو، مادة صحافية مُرسلة من مكسيكو سيتي إلى مجلة «*Time*»، 10 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1950 – ك.

مدى واسع من الزرقة بحيث إنه، على غرار كثير من خلفيات بورتريهات ريفيرا، لا تخترقه الموضوعات مهما كان نوعها. كانت قد اقتبستْ كذلك طريقة ديغو في رسم الشخصية بمساحات واسعة، مبسَّطة من طبقة لون فاتحة، وهو أسلوب كان قد لجأ إليه من خلال التزوُّد بمعرفته بالحداثة الأوروبية مع تشرُّبٍ شامل لقيم الفَنّ المكسيكي الشعبي والفن ما قبل العصر الكولمبي. مع أن رسوم فريدا في هذه الحقبة الزمنية كبيرة نسبياً بالمقارنة مع غالبية أعمالها المتأخرة، كانت تمتاز بتفصيلٍ قليلٍ جداً من الخط أو البنية أو الصياغة. يبدو كما لو أنها انتزعتْ شكلاً بشرياً من إحدى جداريات ديغو[1] ووضعته في وسط لوحاتها القماشية «الكَنَفَا».

في بورتريهات العام 1929 المسماة «*الفتاة الصغيرة*» «*Niña*» (الصورة رقم 15) و«*بورتريه لفتاة صغيرة*»، الخلفيتان مقسمتان بين منطقتين بلون ساطع: اللون الأرجواني الشاحب والأصفر في حالة «*Niña*»، أزرق – أخضر و«تيراكوتا»[2] في حالة «*بورتريه لفتاة صغيرة*» «*Niña*» تلبس فستاناً أخضر – زيتونياً بنقاط البولكا[3] الحمر، «*الفتاة*» تلبس اللون الوردي. هذه هي الألوان الاحتفالية مع أنها صارمة وهي ميزة الفَنّ الشعبي المكسيكي وفي الواقع ميزة الحياة المكسيكية؛ يُمكن رؤيتها في حركة «مشكالية» (أي شبيهة بحركة «المشكال» أو الـ «كاليدوسكوب») في أي يوم من أيام التسوق.

1- شكلاً بشرياً من إحدى جداريات ديغو: قالت فريدا إنه في الزمن الذي أخذتْ فيه أول رسومها كي تُريها لريفيرا كانت تتحرَّق شوقاً لرسم الجداريات. مع أنّ هشاشتها الجسدية جعلتْ سعيها لأن تكون رسامة جداريات شيئاً مستحيلاً، توجد لوحة جصّية غير مكتملة، ربما أنجزتها فريدا، تُظهر فتاةً في نحو الثالثة عشرة (ربما فريدا) ترتدي رداءً طويلاً tunic أزرق داكناً وبلوزة بيضاء. اللوحة الجصّية ضمن مجموعة شقيقة ريفيرا الكبرى، التي تعتقد أن فريدا رسمتها في الزمن الذي تعرفتْ فيه على ريفيرا في العام 1928([Lupe Rivera de Iturbo]، حوار هاتفي شخصي، مكسيكو سيتي، تموز 1977). من المرجَّح، ساعد ريفيرا فريدا في أن تجرِّب تقنية اللوحة الجصّية، وهذا التجريب ربما شجع فريدا أكثر في تحولها إلى الواقعية المبسطة التي يتكون فيها الرسم من أشكال ذات ألوان مرسومة بشكل خفيف. اللوحة الجصّية يمكن أن تكون أيضاً قد أُنتجتْ في العام 1934، حين ذكرتْ فريدا في رسالةٍ لها أنها تخطط لرسم لوحة جصّية صغيرة في مدرسة للأطفال بالقرب من تاكوبا، مكسيكو سيتي – ك.

2- تيراكوتا terra – cotta (بالإيطالية): فخار صلب غير مزجج أحمر مائل إلى البني – م.

3- البولكا polka: رقصة بوهيمية مفعمة بالحيوية – م.

لون فريدا في هذه الرسوم يحيد عن التقليد الأوروبي (الذي حاولتْ أن تتبنَّاه في أعمالها المبكرة جداً) حتى أكثر مما حادتْ عنه أعمال ريفيرا، الذي اتخذ قراراً واعياً في أن «يمنح لونه طابعاً مكسيكياً»[1] بعد رجوعه من باريس. بدا كما لو أنها، مع أنها لم تكنْ ضليعةً فعلاً في الرسم «الكلاسيكي»، كانت حرةً أكثر في التخلّي عن أعرافه. وبنحوٍ مماثل، في جميع أعمالها، رسمها بدائي أكثر من رسم دييغو، وبينما كان تبني الأسلوب الفولكلوريّ الساذج في الرسوم المبكرة يخدم التغطية على عدم البراعة الناجمة عن قلة الخبرة، فيما بعد هذه البدائية، كلوحة الألوان المكسيكية، باتتْ خيارها الأسلوبي.

مع أنّ رسوم فريدا المبكرة للأطفال لا يمكن تسميتها رسوماً رائعةً، هي مؤثرة ونابضة بالحيوية، بخاصة الصفات البريئة للأسلوب، الموضوع، والفنانة كانت قد وقعتْ في الشرك بكل معنى الكلمة. فريدا الرسامة قليلة الخبرة كان بوسعها أن تتبنى أسلوباً ساذجاً، بسيطاً من دون تكلّف. بسبب روحها الفتية، كانت قادرةً على كسب ثقة الأطفال ومن هنا تستولي في عملها على نضاراتهم الكئيبة - تلك النظرة في عين الطفل، أي طفل، التي تبدو أنها تجمع صمت الحيوانات وعبء الحكمة. وبينما كانت كثير من رسوم ريفيرا للأطفال تمتاز ببراعة مكرَّرة - خدود مدوّرة وعيون مدوَّرة حتى أكثر، كانتْ محسوبة كي تروق للمؤسسات السياحية - رسوم فريدا كانت دوماً مخصصةً[2] وأصيلة، ممتلئةً، في حين أن معظم رسومه ليستْ كذلك، بالتفاصيل التي لوحظتْ بنظرات ثاقبة - آذان كبيرة، أذرع هزيلة جداً، أكواع بارزة العظام، خصلات شعر لن تبقى مسمّرةً، السروال التحتاني يظهر أسفل حاشية التنورة. الدبوس الإفرنجي الذي يشبك أفضل فساتين «*الفتاة الصغيرة*» «*Niña*» يتحدَّث مجلداتٍ عن زهوّ وفقر الأطفال في المكسيك.

ذكاء فريدا عَمِلَ بطريقةٍ مختلفة عن ذكاء دييغو. وهي تتجنب النظريات والخُلاصات، تغلغلتْ إلى ما هو خاص، مركزةً على تفاصيل الملابس، الوجوه، محاولةً الإمساك بحياةٍ فردية. تالياً، سوف تسبر دواخل الفواكه

1- في النص الإنكليزي الأصل: «Maxicanize his color» - م.

2- رسوم فريدا [للأطفال] كانت دوماً مخصصةً: فقط في «*بورتريه آيزولدا كاهلو وهي طفلة صغيرة*»، 1929، رسمتْ فريدا طفلةً «جذابةً» - ربما لأن آيزولدا هي ابنتها بالمعمودية والرسم كانتْ تَرُوْمُ إهداءَهُ لشقيقتها كريستينا - م.

والأزهار، الأعضاء المخفية تحت اللحم الجريح، والمشاعر المخبأة تحت الملامح الرواقية. من نقطة الأفضلية خاصته المجردة أكثر والأبعد، طوّق ريفيرا عرض العالم المرئي؛ أهّل جدارياته بجميع طبقات المجتمع وأبّهة التاريخ. أما مواضيع فريدا، بالمقارنة مع مواضيع ديغو، فقد أتتْ من عالمٍ قريب في المتناول – الأصدقاء من كلا الجنسين، الحيوانات، الحيوات الساكنة، غالبيتها من نفسها. جسّدتْ مواضيعها الحقيقية حالاتها الذهنية، مسرّاتها وأحزانها. دوماً مرتبطةً بحميميّة بوقائع حياتها، تنقل صورها فورية التجربة المعيشة.

الفورية والحميمية وجدتا طريقهما حتى في «*الحافلة*»، وهو رسم أنجزته في العام 1929، حاولتْ فريدا فيه أن تقوم، بطريقتها الخاصة وعلى قماش «كَنَفَا» صغير جداً، بما قام به ريفيرا في أحيانٍ كثيرةٍ جداً في جدارياته الضخمة (صورة رقم 16). صورٌ مكرَّرة من المجتمع المكسيكي اصطفتْ كلها على مصطبة حافلة مكسيكية كسيحة: امرأة عجوز متزوجة من الطبقة الوسطى السفلية بسلَّة تسوُّق من القش؛ عاملٍ يحمل مفتاح ربط[1] حمار ويرتدي بدلة سروالية من الـ «دنيم» الأزرق وقبعةً زرقاء؛ في الوسط بطلة المجموعة، أم هندية، حافية القدمين، شبيهة بالعذراء، ترضع صغيرها، الذي كانت تقمّطه في الـ «*rebozo*»[2] الأصفر العائد لها، بجوارها غلام صغير يراقب العالم يمر في خارج النافذة؛ رجل عجوز يُمكن التعرف عليه فوراً من خلال عينيه الزرقاوين وكيس نقوده المتنفخ بوصفه أمريكياً «gringo»[3] (إنه يُذكّرنا بالرأسمالي البدين في جدارية ريفيرا بـ [وزارة التربية والتعليم])؛ شابة صعبة الإرضاء من الطبقة البرجوازية العليا (وشاح مساير للموضة ومحفظة يد صغيرة أنيقة هما شعاراها). بوصفهما ثنائياً، البورجوازية والرأسمالي يمكن مقارنتهما

1- مفتاح ربط wrench: بالدارجة العراقية: «سپانة» – م.

2- الـ «rebozo»: رداء طويل مسطح ترتديه في الأغلب النساء في المكسيك. يُمكن لبسه بطرائق شتى ملفوفاً أو مطوياً حول الرأس و/ أو الجزء العلوي من الجسم للاحتماء من الشمس، يوفر الدفء كما يكون «أكسسواراً» للملابس الخارجية. كما يمكن استخدامه لحمل الأطفال والحزم الكبيرة، بخاصة بين النسوة «البلديات» أو الفطريات indigenous– م.

3- الأمريكي gringo: مصطلح يُستخدم في البلدان التي تتحدّث الإسبانية وفي البلدان التي تتحدّث البرتغالية له معانٍ كثيرة بحسب المكان الذي يُستخدم فيه. في بعض البلدان الناطقة بالإسبانية في أمريكا اللاتينية يُشير مصطلح gringo إلى شخصٍ أجنبي ويتحدث الإنكليزية وبخاصة شخص من الولايات المتحدة، وعادةً ما يُستخدم باستخفاف أو الحط من شأن هذا الشخص– م.

بربة البيت والعامل، لأن هذين الثنائيين يحيطان من كلا الجانبين بالأم الهندية الجالسة بالوسط في تناظر اجتماعي مُتقن. خلاصة القول، «*الحافلة*» نسخة مكسيكية وقحة من «*عربة الدرجة الثالثة*» لدومبير[1]، الاختلاف الوحيد بين الرسمين هو أنه في رسالة فريدا، الماركسية باعتدال، الشخصيات تتفاوت في طبقاتها الاجتماعية، بينما في المَشهد الواقعي بواسطة النقل العام من الدرجة الثالثة عند دومبير، الجميع من الرجل ذي القبعة الرسمية[2] إلى الغلام الصغير، من المرأة ذات سلة التسوق إلى الأم المرضع هم فقراء.

إذا كانت نية رسم مَشهد للتسلسل الهرمي الاجتماعي هي نية ريڤيرية «نسبة إلى ريڤيرا»، فإن روح الفكاهة التي رُسمتْ فيها الطبقات الاجتماعية في «*الحافلة*» هي فريدا خالصة. من المؤكد أنه كان لديها وعي سياسي، لكنها أيضاً تملك شعوراً حاداً بما هو مُضحِك، حتى حين يأتي هذا المُضحك بهيئة سد باروكي[3] من التنظير السياسي من دييغو. إن الفكرة القائلة إنها ربما كانت تجرُّ رِجلنا (أو رِجل ريڤيرا) بلطف حين رسمتْ «*الحافلة*»، هذه الفكرة تقوى من خلال تفاصيل معيَّنة. الـ «*pulqueria*» «الحانة» في الخلفية تُسمى لا ريسا (الضحك)، والبروليتاري يرتدي ربطة عنق، إضافةً إلى قميص أزرق ذي ياقة بيضاء، تعليق ساخر، ربما، عن العمال الذين يتعيَّن عليهم أن يرثوا الأرض في أفضل أحوال جميع العوالم الماركسية.

في ثاني «*بورتريه ذاتي*» رسمته فريدا (اللوحة رقم 2)، أول شيء فعلته بعد أن تعلّقتْ بدييغو، اختفتْ أميرة عصر النهضة الشاحبة والكئيبة العائدة لهدية العام 1926 إلى أليخاندرو. كما اختفتْ موجات «الفَنّ الجديد Art Nouveau» اللولبية والتجهيزات الرومانسية الأخرى التي أحاطتْ بها نفسها الفتاة المراهقة المحرومة من الحب في أول «*بورتريه ذاتي*» لها. بدلاً من ذلك، نرى فتاةً معاصرةً بخدَّين ورديَّين مؤطَّرة بالستائر – وهي وسيلة اتخذها الفنانون الشعبيون من فَنّ الرسم الاستعماري وأداة خدمَتِ الرسامين البسطاء

1- دومبير (أونوريه) (1808 – 1879): هو طبّاع، رسّام كاريكاتير، رسام، نحات فرنسي، تقدّم معظم أعماله تعليقات حول الحياة الاجتماعية والسياسية في فرنسا القرن التاسع عشر – م.
2- القبعة الرسمية top – hat: قبعة عالية سوداء يعتمر بها الرجال في الحفلات الرسمية – م.
3- الباروكي baroque: أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة يتميز بدقة الزخرفة وغرابتها أحياناً وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة (في الأدب) – م.

(بمَن فيهم فريدا) جيداً من خلال إزالة مسألة وضع الشخصية بصورةٍ مُقنِعَةٍ في الفضاء المحيط بها. تبدو فريدا ناضرةً، مفعمةً بالنشاط. إنها تحدِّق إلينا مباشرةً من دون أن تطرف عيناها الأمر الذي جعل الشخص الذي قابلها في هذا الوقت يصفها بكونها «ذكيَّةً كالنسر»[1]. قوية الإرادة بما يكفي كي تأمر ريڤيرا بالنزول من سقالته، كما أنها تسحره بصورةٍ كافية كي تفعل هذا الأمر بخفَّة.

حين مضتْ فريدا إلى جيسوس ريوس و ڤاليس وأخبرته بخطوبتها إلى ديغو، ردَّ عليها قائلاً، «تزوَّجيه[2]، لأنكِ ستكونين زوجة ديغو ريڤيرا، العبقري». ذُهِل أصدقاء آخرون لأن فريدا ستهجر أليخاندرو من أجل عجوز قبيح المنظر من مثل ريڤيرا، إلا أن زميلها في المدرسة بالتاسار دروموندو (الذي كتب لاحقاً عن فريدا وأليخاندرو في كتابه عن [المدرسة الإعدادية]) فهم بدقة لماذا فعلتْ ذلك. «في الوقت الذي تعلّقتْ فيه بريڤيرا»[3]، يقول، «كانت علاقتها بأليخاندرو قد خفَّتْ كثيراً. تعلّقتْ فريدا بشهرة ديغو. بينما كان أليخاندرو يغمر فريدا بالزهور، كان ديغو يمسك بها ويطبع قبلةً على شفتيها».

ماذا كان يتوقع غويليرمو كاهلو من ديغو ريڤيرا بوصفه صهره، إن عجزه عن توفير الضمان المالي لأسرته، أو حتى عن تغطية نفقات فريدا الطبية، وهو شيء كان يعرف أنه سيستمر على مدى الأعوام المقبلة، لا بدّ أنه شجعه على إعطاء موافقته على طلب يد ابنته. مع أنّ فريدا الآن هي مجرد ابنته الوحيدة التي لم تتزوجْ بعد (كانت كريستينا تقيم مع زوجها بحلول العام 1928؛ ابنتها آيزولدا وُلدتْ في العام 1929)؛ كانت نفقات أسرة كاهلو ما يزال من

1- «ذكيَّةً كالنسر»: وولفي Wolfe، *«الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا»*: 244. المعنى الكامن وراء تجاور الساعة الجدارية على قاعدة التمثال والطائرة في السماء في ثاني بورتريه – ذاتي رسمته فريدا غير مؤكد. أحد الاحتمالات إنهما يشيران إلى العالم التكنولوجي الحديث الذي كان ريڤيرا متحمساً جداً له. قال ريڤيرا عن تفصيلٍ في جداريته للعام 1930 في the San Francisco Stock Exchange: «كنموذج طائرة في يديه» («فني، حياتي»: 177). أو ربما كانت فريدا تنوي الجمع بين الطائرة والساعة الجدارية كي تعني شيئاً عادياً من مثل «يطير الزمن»؛ كانت قادرةً بكل معنى الكلمة على تلاعبات بصرية من هذا الطراز – ك.

2- «تزوجيه»: جيسوس ريوس و ڤاليس، حوار شخصي، سان ميغويل دي أليندي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 – ك.

3- «في الوقت الذي تعلّقتْ فيه بريڤيرا»: دروموندو، حوار شخصي – ك.

الصعب تغطيتها. لا أحدَ من أبوي فريدا استمتع بالصحة الجيدة، وحادثة فريدا أحبطتْ أحلامهما بأن تكون لها مسيرة مهنية. مهما يُحتمل أن تكون هناك عيوبٌ أخرى فيما يخص الاتحاد، إذا ما تزوجتْ فريدا من دييغو ريڤيرا، ستتزوج هي من رجلٍ معروف بكونه ثرياً وسخياً، رجلٌ يُمكن التعويل عليه في أن يدعم ليس فريدا فحسب بل وأسرتها كذلك. (في الواقع، غبّ زواج دييغو من فريدا، سدَّد مبلغَ رهان على منزل آل كاهلو في كويواكان، الذي لم يكنْ بمستطاع أبوَيْ فريدا أن يحتفظا به، وسمح لهم بمواصلة السكن فيه).

كانت ماتيلده كالديرون دي كاهلو[1]، التي اتهمتها فريدا، ذات مرة، بالبخل، هي التي لم يكنْ باستطاعتها القبول بخطوبة ابنتها إلى شيوعيّ ومُلحِد قبيح الشكل، سمين، في الثانية والأربعين، حتى لو كان غنياً. توسَّلتْ إلى أليخاندرو غوميث أرياس كي يفعل شيئاً ما على قدر استطاعته كي يمنع حصول هذه الزيجة. إلا أنّه لا يملك سوى الشيء القليل جداً من المقدرة، إن لم نقلْ لا شيءَ على الإطلاق. جرى الزفاف في الحادي والعشرين من آب/ أغسطس، 1929.

في السابعة عشرة[2] [العشرين] وقعتُ في غرام دييغو، وأبواي لم يحبّذا هذا الأمر لأن دييغو شيوعيّ ولأنهما قالا إنه يبدو أشبه بـ «بروجل»[3] سمين، سمين، سمين. كانا يقولان إنه أشبه بزواج بين فيل وحمامة.

على الرغم من ذلك، رتبتُ كل شيء في محكمة كويواكان بحيث يكون بمقدورنا الزواج في الحادي والعشرين من آب، 1929. طلبتُ التنُّورات من الخادمة، البلوزة والـ «*rebozo*» استعرتُهما أيضاً من الخادمة. رتَّبتُ قَدَمِي بالجهاز بحيث لن يكون بالمستطاع الانتباه إليها وتزوَّجنا.

لم يذهبْ أحدٌ لحفل الزفاف، باستثناء أبي، الذي قال لديغو، «انتبه إن ابنتي شخصٌ مريض وستبقى مريضةً طَوَال سنيّ حياتها؛ هي فتاةٌ ذكية،

1- ماتيلده كالديرون دي كاهلو... لم يكنْ باستطاعتها القبول: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

2- في السابعة عشرة: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád». إن تصريح فريدا كونها استعارتْ ثياب زفافها من خادمتها ربما تكون زخرفةً للحقيقة. الفستان الذي لبسته في صورة زفافها الفوتوغرافية، مع أنّه بالتأكيد فستان مكسيكي، لا يبدو شبيها بـ «تنورة وبلوزة» عائدتين لخادمة – ك.

3- بروجل Brueghel: اسم لعدد من الرسامين الهولنديين – الفلمنكيين من خط أسرة واحدة. ربما أشهرهم بيتر بروغل (1530 – 1569)، وهو أهم رسّام في عهد النهضة الهولندي – الفلمنكي. من لوحاته الشهيرة «العميان يقودون عمياناً» – م.

لكنها ليستْ حلوةً. فكِّرْ ملياً في المسألة إنْ شئتَ، ولئن كنتَ ترغب بالزواج منها، أمنحكَ موافقتي».

تزوج الاثنان في حفل زفاف مدني[1] في قاعة مدينة كويواكان الموغلة في القِدم لدى محافظ المدينة، الذي كان، بحسب ديغو، «تاجر يَلكَه بارز». حضر ثلاثة شهود: حلّاق، طبيب معالجة مِثلِية[2]، وقاضي موندراغون Mondragón [3] في كويواكان. يستذكر ريڤيرا أن والد فريدا كان يتسلّى كثيراً بحفل زفاف ابنته الأثيرة: «في غمار الخدمة، نهض دون غوليرمو كاهلو وأعلن جهاراً، [يا سادة يا كرام، ليس من الصحيح أننا نمثّل؟]»

نشرتْ «*الصحافة*» *La prensa* (23 آب، 1929)[4]، الصادرة في مكسيكو سيتي، التقرير الآتي:

تزوج ديغو ريڤيرا – الأربعاء الفائت، في مدينة كويواكان المجاورة – الـ«*discutido pintor*» [«الرسام المثير للجدل» هي البادئة المحتومة تقريباً التي تسبق اسم ريڤيرا حين يظهر في الصحافة المكسيكية] وقع عقد الزواج مع الآنسة فريدا كاهلو، وهي واحدة من أتباعه. العروس كانت ترتدي، كما يمكنكم أن تروا، ثياباً خارجية غايةً في البساطة، والرسام ريڤيرا ارتدى زياً أمريكياً *de Americana* [بذلة] ومن دون صُدرة. كان طقس الزواج خالياً من الإدّعاء؛ وجرى الاحتفال في جوٍّ وِدِّي للغاية وبكل التواضع، من دون تفاخر، ومن دون رسميات متسمة بالأبهة. هنَّأ عددٌ قليل من الأصدقاء والصديقات العروسين *novios* بحرارة بعد الزواج.

صورةٌ فوتوغرافيةٌ ساحرةٌ ومُضحكةٌ للعروس والعريس رافقَتِ الإعلان المنشور في هذه الصحيفة. تبدو جِدُّ صغيرة الحجم بجانب زوجها الضخم، تحدّق فريدا إلى المصور الفوتوغرافي بعنفوانها المميَّز. لم تقدّمْ تنازلات لوقار

1- تزوج الاثنان في حفل زفاف مدني: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 173 – ك.

2- المعالجة المِثلية homeopathy: معالجة الداء بإعطاء المصاب جرعات صغيرة من دواء لو أُعطي لشخصٍ سليم لأحدث عنده مثل أعراض المرض المعالَج – م.

3- موندراغون Mondragón: مدينة وبلدية في محافظة Gipuzkoa بإقليم الباسك، إسبانيا، عدد سكانها 21.933 ألف نسمة في العام 2015 – م.

4- الصحافة *La prensa* (23 آب، 1929): قصاصة صحيفة، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

المناسبة: بيدها اليمنى تحمل سيجارة! من السهل أن نتخيلها، كما وصفتها لوبي مارين، وهي تشرب الـ «تكيولا» «tequila» مثل مرياتشية حقيقية».

أقبلتْ لوبي مارين إلى حفلة الزفاف، ولأسبابٍ معينة (هي نفسها أنكرتْ ذلك) وأثارتْ ضجةً[1]. بيترام وولفي روى القصة[2] كما يلي:

متظاهرةً بأنها غير مبالية بعلاقات دييغو الغرامية، ألمحتْ إلى القول إنها ستكون «واسعة الأفق» بما يكفي بحيث إنها تحضر حفلة زفافه... ببراءة دعتْ فريدا لوبي لحضور الحفلة التي أُقيمتْ فيما بعد لقلةٍ من الأصدقاء والأقارب من كلا الجنسين. أتتْ لوبي، متظاهرةً بأنها مغتبطةٌ جداً، ومن ثم في غمار اللهو والقصف، مشتْ فجأةً بخطى واسعة متجهةً نحو فريدا، رفعتْ تنورة العروسة الجديدة، ونادَتِ المجموعة المحتشدة: «أترون هذين العُودَين؟ هذان هما الساقان اللتان اختارهما دييغو بدلاً من ساقيَّ!» ومن ثم خرجتْ مسرعةً من المنزل منتصرةً.

وصفُ فريدا للَّهو والابتهاج اللذين أعقبا الزفاف[3] لم يُشِرْ إلى إهانة لوبي: «في ذلك اليوم أقاموا لنا حفلةً في منزل روبرتو مونتينغرو. مضى دييغو شوطاً بعيداً في حفلة السمر بحيث إنّه سكر بالتكيولا وبلغ درجةً مروِّعةً بحيث إنّه استلَّ مسدسه، كسر خنصر أحد الرجال، وحطَّم أشياءَ أخرى. وبعدها تشاجرنا وغادرتُ المكان باكيةً متجهةً صوب البيت. مرّتْ أيامٌ قلائل وجاء دييغو ليأتي بي وأخذني إلى المنزل الواقع في ريفورما 104». كما يتذكر أندريس هينيستروسا الحفلة[4]، فإنها قد جرتْ على سقف منزل تينا مودوتي. «كانت هنالك قطع من الملابس الداخلية النسائية معلقةً على السطح كي تجف»، يستذكر هينيستروسا، «خلقوا جواً مناسباً لإجراء حفلة زفاف».

1- في النص الأصلي she made a scene: ويمكن ترجمتها بالدارجة العراقية: «سوّتْ سواية»؛ أو بالدارجة المصرية: «عملتْ عمايل» – م.
2- بيترام وولفي روى القصة: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 249. ذُكرَتِ القصة أيضاً في كتاب ريفيرا، «فني، حياتي» (ص: 173). إيللا وولفي تتذكرها جيداً (حوار شخصي، بالو ألتو، كاليفورنيا، تشرين الثاني، 1978) – ك.
3- وصف فريدا للَّهو والابتهاج اللذين أعقبا الزفاف: بامبي، Frida Kahlo Es una Mitád – ك.
4- كما يتذكر أندريس هينيستروسا الحفلة: هينيستروسا، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آذار 1977. هينيستروسا ربما خلط بين حفل الزفاف والحفلة المقامة في منزل مودوتي حيث قابلتْ فريدا دييغو – ك.

الفصل الثامن

المتزوّجة حديثاً:

الـ «تيهوانا» فريدا

كان أول بيت سكن فيه الاثنان: فريدا وديغو منزلاً كبيراً شُيّد إبان دكتاتورية دياث، رقم 104 في Paseo de la Reforma الأنيق؛ كاشفاً عن شغفه بالروح الوطنية وحبه للتناقض، وضع ريفيرا أشكالاً بشريةً من العهد ما قبل الكولومبي في مدخل واجهة المبنى القوطية-الفرنسية. تتذكّر فريدا أنه «فيما يتعلّق بالأثاث كان[1] لدينا سرير ضيق، أثاث حجرة طعام أعطتنا إياه فرانسيس توور، منضدة سوداء طويلة، وطاولة مطبخ صفراء أعطتنا إياها أمي كنا قد دفعناها إلى ركنٍ مخصص لمقتنيات تضم قطعاً آثارية». كانت هنالك خادمة تقيم في الدار نفسها تُدعى مارغريتا دوپوي، وزيادةً على ذلك، «أرسلوا سيكيروس، وزوجته، بلانكا لوث بلوم، وشيوعيِّين آخرين كي يقيموا في منزلي. كنا جميعاً هناك، نحتشد سويّةً، تحت المنضدة، في الأركان، في حجرات النوم».

لم تدمْ الأسرة ménage الماركسية طويلاً، لأن ديغو - السكرتير العام للحزب الشيوعي المكسيكي - كان يتعرّض لهجوم الأنصار الستالينيين. كثيرةٌ هي التُّهم الموجَّهة ضده[2]: صداقته مع موظف حكومي معين، في سبيل المثال، وحقيقة أنه قَبِلَ تفويضات من حكومة رجعية. كان الحزب يشعر أن هذه التفويضات نوعٌ من الرشوة: سماحهم لريفيرا بأن يرسم المطارق

1- «فيما يتعلق بالأثاث كان»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád». حين تزوج الاثنان فريدا وديغو، كان سيكيروس في السجن لأنه اشترك في تظاهرة عمالية قمعتها الشرطة بعنف في أيار/ مايو 1929. ربما يشير وصف فريدا إلى أنها وديغو أقاما معاً قبل زواجهما - ك.

2- التهم الموجهة ضده: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»، 163 - 165 - ك.

والمناجل في المباني العامة جعل الحكومة تبدو ليبراليةً ومتسامحةً في عيون عامة الناس. كما وبخوه لأنه لم يؤيد زعماء الحزب الآخرين في قضايا من مثل خلق نقابات عمال شيوعية بنحوٍ خاص وأرجحية أن البلدان الرأسمالية سوف تهجم على روسيا. كانت ارتباطاته الرسمية مع المجاميع اليسارية الأخرى أو الأشخاص اليساريين الآخرين خارج المعتقدات الشيوعية التقليدية - صادق ريڤيرا مَن صادق - نُظر إلى هذه الأمور بوصفها انحرافاً ذا نزعة يمينية. فضلاً عن ذلك، كان رسّام الجداريات لا يؤتمن على الدوام بوصفه موظفاً حزبياً، لا يحضر الاجتماعات في الوقت المحدد وحين يصل إلى هناك يحاول أن يستحوذ عليهم بشخصيته الكاريزمية.

حين آن الأوان، أشرف ترحيله من الحزب، في الثالث من تشرين الأول/ أكتوبر، 1929. يصف بالتاسار دروموندو المَشهد قائلاً: {وصل دييغو[1]، جلس، واستل مسدساً كبيراً ووضعه على الطاولة، وبعدها وضع منديلاً فوق المسدس وانبرى قائلاً: «أنا، دييغو ريڤيرا، السكرتير العام للحزب الشيوعي المكسيكي، أتّهم الرسام دييغو ريڤيرا كونه ساهم مع الحكومة البورجوازية الصغيرة في المكسيك وكونه قبل تفويضاً كي يرسم سلّم [القصر الوطني] في المكسيك. هذا يتناقض مع سياسة [الكومنترن][2] وبناءً على ذلك يجب طرد الرسام دييغو ريڤيرا من [الحزب الشيوعي]، موقّع: دييغو ريڤيرا». أعلن دييغو نفسه مطروداً من الحزب، هبَّ على قدميه، رفع المنديل، التقط المسدس، وكسره. كان مصنوعاً من الصلصال}.

ظلَّ ريڤيرا شيوعياً؛ المُثُل العليا الماركسية ظلَّتْ جوهر موضوعاته في الجداريات نفسها التي عوقب بسببها. إلا أنّ نشاطه السياسي كان بالنسبة له تقريباً مهماً كأهمية الطعام، النوم، والرسم، والآن غدا لا منتمياً سياسياً. ضغط «الحزب الشيوعي» على شجبه؛ انفصل عددٌ من رفاقه القدامى معه. تينا مودوتي، في سبيل المثال، التي دافع عنها منذ بضعة أشهر خلتْ في محكمةٍ حين اتُّهِمَتْ خطأً بكونها شاركتْ في جريمة قتل خوليو أنطونيو

1- «وصل دييغو»: دروموندو، حوار شخصي – ك.

2- الكومنترن Comintern: المؤتمر الشيوعي العالمي الثالث: منظمة شيوعية عالمية تدافع عن الشيوعية في العالم أجمع. تأسس المؤتمر في العام 1919 وحُلَّ في العام 1943 – م.

ميللا، وجدتْ أن الوفاء للحزب أقوى من صلة الصداقة. كتبتْ إلى إدوارد ويستون قائلةً: «أعتقد أن خروجه من الحزب[1] سيضره أكثر مما يضر الحزب. سيُعدُّ خائناً. لا حاجةَ بي لأن أُضيف أني سأنظر إليه كواحدٍ من الخونة، ومن الآن فصاعداً جميع اتصالاتي معه ستقتصر على تعاملاتنا الفوتوغرافية». كما يصوغها ديغو نفسه، بعد بضعة أعوام: «لم يكنْ لي بيت[2] – كان [الحزب] هو بيتي على الدوام».

عمل بدأب ومثابرة أكثر من أي وقتٍ مضى. في الشهر ذاته الذي تزوج فيه من فريدا، عُيِّن «مديراً» لأكاديمية سان كارلوس، وهي مدرسة الفنون التي التحقَ بها صبياً، وشرع في «تثوير» منهاج المدرسة والعلاقات المتبادلَة بين الأفراد فيها. ابتكر نظاماً من التدريب المهني بموجبه تصبح فيه المدرسة ورشة عمل بدلاً من أن تكون أكاديمية. كان يجب أن يكون المدرِّسون، قال، موضوع[3] مدح الطلبة، والطلبة يتعيَّن عليهم أن يعدّوا أنفسهم صنّاعاً ماهرين أو عمالاً تقنيين. (ليس من العجب، أن تنامَتِ المعارضة ضد دكتاتورية ريفيرا، وفي أقل من سنة على تعيينه، طُرد من منصبه).

كان أيضاً يرسم بنحوٍ استثنائي. بحلول نهاية العام 1929 انتهى من رسم جداريات «وزارة التعليم الحكومي»؛ صمَّمَ المَشاهد، مستلزمات وأزياء باليه *H.P* (قوة الحصان)، من ألحان كارلوس شافيز؛ انتهى من سلسلة من ستة رسوم عارية أنثوية ترمز للنقاء، القوة، المعرفة، الحياة، الاعتدال، والصحة للقصر الجماعي لـ «مبنى وزارة الصحة»؛ وصمم نوافذ زجاج مطلي للمبنى نفسه. في الختام، بدأ جدارياته الملحمية التي تُظهر الشعب المكسيكي، من عهد ما قبل الفتح حتى وقتنا الحاضر وتوغَّل حتى في المستقبل، على جدران السلم الرئيس لـ «القصر الوطني». كان يتعيَّن عليه العمل في «القصر الوطني» بصورة متقطعة على مدى ستة أعوام، ولم ينتهِ من لوحات ممرات الطوابق العليا إلا في منتصف خمسينيات القرن العشرين.

1- «أعتقد أن خروجه من الحزب»: رسالة مودوتي اقتُبِسَتْ في كتاب ميلدريد كونستانتين، «*تينا مودوتي: حياة هشة*» (نيويورك، بادنغتون بريس، توكونتيبتس بيلشنغ غروب، 1975): 162، 166 – ك.

2- «لم يكنْ لي بيت»: بيكيت، «ريفيرا يتكر». – ك.

3- يجب أن يكون المدرسون... موضوع: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 260 – ك.

لم تكنْ فريدا ترسم كثيراً في الشهور الأولى من زواجها. كونها تزوجتْ من دييغو كانت هذه مهنة أخذتْ جل وقتها. حين مرض بسبب الإجهاد، في أيلول/ سبتمبر، سهرتْ على راحته، كانت تتبع برنامج الطبيب لمعالجة الانهيار العصبي بحذافيره، وتبذل قصارى جهدها كي تجعل زوجها يتبع الأوامر. حين تماثل للشفاء، كانت روحياً إلى جانبه بسبب محاكمة الحزب السخيفة والمُهينة، وتَرَكَتِ الحزب حين طُرد منه. برنامج عمل دييغو الذي يفوق طاقة البشر تقريباً (في إحدى المرات حين كان منهمكاً في عمل على مدى 24 ساعة، غفى على السقالة وتدحرج وهوى إلى الرصيف الكائن في الأسفل) لم يُلهمْ المثابرة لدى فريدا. بدلاً من ذلك، علّمها أن أفضل طريقة لرؤية ريڤيرا هي بالالتحاق معه على السقالة، حيث كانت راضيةً بالتخلي عن دور العبقرية في نظر زوجها، وأن تلعب دور الزوجة الشابة للرجل العظيم. وبنحوٍ غريب، تعلّمتْ كيف تزوّده بصنوف الأطعمة التي يحبها[1] من لوبي مارين، التي وصلتْ ذات يوم، ألقتْ نظراتٍ فاحصة على المنزل، أخذتها بخفة إلى سوق لا ميرسيد كي تشتري القدور والتجهيزات الأخرى، ومن ثم علّمَتِ الزوجة الشابة كيف تطهو الأطعمة التي كان دييغو يحب تناولها. مقابل ذلك، رسمتْ فريدا بورتريه لوبي.

من لوبي، أيضاً، تعلمتْ أن تأخذ وجبة طعام منتصف النهار إلى دييغو في سلةٍ مزينة بالزهور ومغطاة بمناديل مائدة مطرزة بمقولات من مثل «أنا

1- تعلّمتْ كيف تزوّده بصنوف الأطعمة التي يحبها: بامبي، Frida Kahlo Es una Mitád عناية لوبي المفرطة بفريدا لم يستمرْ طويلاً؛ في الثاني من تشرين الثاني نوفمبر، 1929، كتبتْ رسالة من فيراكروث، حيث مضتْ إلى هناك كي تسكن مع زوجها الجديد، الناقد خورخي كيوستا: «فريدا، أشعر بالقرف وأنا أمسك القلم بيدي كي أكتب إليكِ. لكني أريدكِ أن تعرفي أنه لا أنتِ ولا أبوكِ ولا أمكِ لكم الحق في أي شيء يخص دييغو. فقط أولاده وحدهم الذين يجب عليه المحافظة عليهم (ومن بينهم علينا أن ندخل في الحساب مارسيا [هكذا]، التي لم يرسلْ إليها قرشاً واحداً!) غوادالوبي» (وولفي، *«الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا»*: 249). في الحقيقة، كان دييغو سخياً جداً مع لوبي ولم يتوقفْ عن إرسال المال إلى ابنته غير الشرعية، ماريكا، التي كانت تقيم في باريس.

بورتريه لوبي مارين الذي رسمته فريدا مفقود الآن، إلّا أنّه موثق في صورة فوتوغرافية. مع أنّها جذابة وتبدو ذكيةً، لوبي في مفهوم فريدا لا تبدو على الإطلاق وحشيةً وحسناءَ حسية كما تظهر في بورتريهات ريڤيرا أو في الصور الفوتوغرافية الشهيرة التي أخذها إدوارد ويستون لها – ك. (غوادلوبي: هي مريم العذراء. وهنا ترد كما لو أننا نقول: يا للعذراء – م).

أعبدكَ». كان ذلك طقساً تبنَّته من الفلاحات *campesinas* المكسيكيات، اللواتي كُنَّ يحملن الغداء لأزواجهن العاملين في الحقول.

لئن كان دييغو «شريداً» نتيجة صرفه من الحزب، إلّا أنّه لم يؤدَّبْ: في كانون الأول/ ديسمبر 1929 قَبِلَ تفويضاً من السفير الأمريكي في المكسيك، دوايت دبليو. مورو، كي يرسم جداريةً في قصر كورتيس في مدينة كيورنافاكا، المكسيك. كانت التفاصيل قد حُسِمَتْ حين تغدّى دييغو وفريدا مع السفير الأمريكي وزوجته، السحر الشخصي العظيم للمتغدِّين الأربعة تفوّق على كل ما يمكن أن يُدرك خلاف ذلك بوصفه سلسلةً من سخريات الأقدار. هو ذا رأسمالي أمريكي – شخصٌ أقنع في العام 1928 حكومة رئيس الجمهورية بلوتاركو كاليس كي تبرم اتفاقاً غير رسمي من أجل تحوير التشريع المتعلق بحقوق النفط المكسيكية بطريقةٍ ما تكون في مصلحة مستثمري الولايات المتحدة – من خلال تفويض أحد الشيوعيين كي يرسم جدارية ذات موضوع مناوئ للإمبريالية: اللوحة الجصِّية تُظهر الأعمال الوحشية للفتح الإسباني وأمجاد «الثورة المكسيكية»، مع زاپاتا[1] كبطل، وهو يقود جواداً أبيض. وإلى

1- إيميليانو زاپاتا Emiliano Zapata (1879–1919): شخصية بارزة في الثورة المكسيكية، الزعيم الرئيس لثورة الفلاحين في ولاية موريلوس Morelos، ومُلهِم الحركة الزراعية المسماة «زاپاتيسمو Zabatismo»... ولم يكن زاپاتا من أصول أوروبية إسبانية بل من سكان المكسيك الأصليين، أي الهنود الحمر، وتكلم لغتهم على عكس الطبقة الثرية المكسيكية التي كانت من أصول إسبانية. وخلافاً للشخصية التي قدمها فيلم فيفا زاپاتا [يعيش زاپاتا]، الذي مثله أنتوني كوين، فإن زاپاتا لم يكن أمّياً ولم يكنْ معدَماً لأن عائلته كانت تملك قطعة أرض صغيرة استغلتها في الزراعة. وأصبح زاپاتا معيل عائلته وهو في السابعة عشرة من عمره عندما توفي والده وأثبت كفاءته كمزارع، وعرف بمهارته في تربية الخيول وفنون ركوبها. وقد خلّف زاپاتا ستة عشر ولداً، أشهرهم ابنته بولينا التي كانت أشهر من دافع عن حقوق المرأة في تاريخ المكسيك. وعلى الرغم من مقتل زاپاتا فإن أسطورته ما تزال حية في مخيلة المكسيكيين ومثالاً يحاول البعض الاحتذاء به. كما أصبح اسمه رمزاً لكفاح الفقراء ضد اضطهاد الأثرياء، وكذلك تجسيداً لنضال السكان الأصليين (الهنود الحمر) ضد استغلال المهاجرين الأوروبيين. أما بشأن فيلم «يعيش زاپاتا» فقد مثل فيه دور البطولة مارلون براندو، الذي كان يعد أشهر ممثل في الولايات المتحدة آنذاك، ورافق براندو في الفيلم النجم أنتوني كوين. أما المخرج، فكان الأمريكي الأشهر حينذاك إيليا كازان. ولم يكنْ كاتب الحوار في الفيلم سوى الكاتب الأمريكي العالمي جون شتاينبك (1902–1968) الذي كان قد كتب قصة بعنوان «زاپاتا» قبل ذلك – م. (ملاحظة: اقتبسنا جزءاً من هذا الهامش من مقالة زيد خلدون جميل: «فيفا زاپاتا: أسطورة الحرية الحية في مخيلة المناضلين»، المنشورة في صفحة «ثقافة»، جريدة «القدس العربي» اللندنية، عدد الأربعاء 20 حزيران/ يونيو 2018).

الطاولة ذاتها جلس دييغو ريفيرا، بوصفه ماركسياً متحمساً مع أنّه طُرِد من الحزب منذ عهدٍ قريب، قَبِلَ التفويض - دييغو ريفيرا هذا نفسه الذي لعب دور عضو «عصبة المناوئين للإمبريالية في الأمريكيتين»، كان، قبل أشهر قليلة فقط، قد شجب انتهاكات «وول ستريت»[1] لأمريكا اللاتينية والذي، بوصفه عضواً في «جبهة العمال والفلاحين»، ترأس تفويضاً من أجل إطلاق سراح سكرتير الحزب الشيوعي مع متظاهرين شيوعيين آخرين أُودعوا السجن لأنهم أهانوا السفير مورو في أثناء تظاهرة سياسية عنيفة.

ولم يكنْ الفنان ميالاً لازدراء إيماءة السفير الإضافية ذات المشيئة الطيبة: حين أخذَتِ الواجبات الدبلوماسية آل مورو إلى لندن في أواخر كانون الأول/ ديسمبر، تركا منزلهما المتعرِّش المحبوب الذي كانا يقضيان فيه عطلة نهاية الأسبوع في كيورناڤاكا لفريدا ودييغو طَوَال أغلب أيام السنة كي يكملا الجداريات. هناك، في الطقس الأكثر اعتدالاً والجو الألطف للمدينة الجميلة في السفح الأسفل لجبلٍ يقع على بعد خمسين ميلاً تقريباً من مكسيكو سيتي، فريدا ودييغو أمضيا شهر العسل خاصتهما. بينما كان دييغو يعمل، كانت فريدا تتجول في الحدائق ذات المصاطب، بين النوافير، والدفلى، وأشجار الموز. من برج صغير كان بمستطاعها أن تنظر شمالاً نحو قرية تريس ماریاس Tres Marías والجبال التي تفصل السهل الواسع المرتفع لمكسيكو سيتي عن الوادي الدافئ، الخصب لموريلوس؛ جنوباً صوب برج الكاتدرائية؛ وشرقاً صوب البركانين المكلَّلين بالثلوج «پوپوكاتيپتل» و«إزتاكيهواتل».

حين لا تكون فريدا في المنزل، تكون في أغلب الأحيان في «قصر كورتيس» تراقب دييغو وهو يرسم. كان يثمِّن نقدها، لأنها سرعان ما تكتشف العيوب أو الغرور سواء في الفَنّ أو في الناس، وبمرور الأعوام بات يعوِّل على أحكامها أكثر فأكثر. كانت فريدا لبقةً؛ إذا كان لديها شيء سلبي تريد الإفصاح عنه، كانت تخفِّف الصدمة بأن تجعل الاقتراح يمتاز بتجريبية معينة أو تصوغه في سؤال. في بعض الأحيان، كانت تعليقاتها مزعجةً، إلّا أنّ ريفيرا

1- وول ستريت: شارع في منهاتن السفلى Lower Manhattan، نيويورك سيتي. بمرور الوقت، أصبح هذا المصطلح كنايةً للأسواق المالية في الولايات المتحدة عموماً، الخدمات المالية الأمريكية (حتى إذا لم تكنْ الشركات واقعة عملياً في هذا الشارع)، أو المصالح المالية المتمركزة في نيويورك - م.

كان ينتبه إليها، وفي أحيان أخرى يُجري تغييرات. كان يطيب له، في سبيل المثال، أن يروي قصة[1] رد فعل فريدا على رسم زاپاتا وهو يقود جواداً أبيض (كان جواد زاپاتا أسود اللون) في جدارية «قصر كورتيس». حين شاهدَتِ التخطيط «الاسكتش»، أطلقتْ صرخةً وانبرتْ قائلةً: «لكن، دييغو، كيف يمكنكَ أن ترسم حصان زاپاتا أبيض اللون!». ناقش ريڤيرا بأن عليه أن يخلق أشياءَ جميلةً من أجل «الشعب»، وظل الحصان أبيض. إنما حين انتقدتْ فريدا قوائم الحصان المكتنزة، سلّمها دييغو تخطيطه وسمح لها أن ترسمها بالطريقة التي تعتقد أنها يجب أن تكون عليها. «كان يلزمني أن أصحح حصان زاپاتا الأبيض ذاك»، قال وهو يضحك ضحكةً خافتة، «بحسب رغبات فريدا!».

كان «شهر عسل» ريڤيرا وفريدا يفتقر بالتأكيد إلى أيّ قدر من الكسل المعهود. المؤرخ الفني لويس كاردوثا و أراغون، الذي زار الزوجين، وصف أيامه في كويرناڤاكا[2] باعتبارها ماراثوناً دائمَ النشاط من المغامرة والكلام. دييغو، قال، كان يستيقظ في الصباح الباكر وينهمك في العمل. فريدا وضيفها كانا ينامان في الهزيع الأخير من الليل ويتسمتعان بتناول فطورٍ ضخم ومتمهِّل، وبعده كانا يقومان برحلاتٍ قصيرة إلى المدن الصغيرة القريبة - تاكسكو، إيغوالا، تيپوزتلان، Cuautla. وفي الأمسيات كانا يلتقطان ريڤيرا، الذي كان يستفيد حتماً من آخر شعاعات الشمس أو حتى أنه كان يرسم على الضوء المعتم قليلاً المنبعث من قنديل. على الرغم من طَوال يوم عمله، كان على الدوام مفعماً بالنشاط والحيوية ومليئاً بالحماسة فيما يتعلق بإمكانات الليل. كان الأصدقاء الثلاثة يجدون مطعماً وعلى الفور يطلبون زجاجة تيكيولا. كانت قصص دييغو تبدأ مع الكأس الأولى. وفيما هم «يفضفضون» ويكشفون عما يختلج في نفوسهم، تفرغ الزجاجة، وتغدو الأحداث نابضةً بالحيوية أكثر فأكثر. وما إن يبدأ دييغو، لا يتوقّف عن السرد، وكان الحديث يستمر بعد عودتهم إلى البيت بوقتٍ طويل. في الختام تركتْ فريدا ضيفها المرهَق إنما المسحور للرجل الذي كان يسميه

1- كان يطيب له... أن يروي قصة: زينديخاس، حوار كرومي - ك.

2- المؤرخ الفني لويس كاردوثا و أراغون... وصف أيامه في كيورناڤاكا: لويس كاردوثا و أراغون، «فريدا كاهلو» - ك. لويس كاردوثا و أراغون Luis Cardoza y Aragón: كاتب، كاتب مقالات، شاعر، ناقد فني ودبلوماسي غواتيمالي أمضى معظم سنوات حياته بمنفاه في المكسيك - م.

«المسخ»، وأوتْ إلى الفراش. بعد مضي أسبوع أو نحو ذلك هرب كاردوثا، لكن ذكرياته المفعمة بالحيوية لازمته دوماً. «فريدا»، كتب، «كانت كياسة، طاقة، وموهبة انصهرتْ في كيانٍ واحد هزتْ خيالي نحو الحماسة. دييغو وفريدا كانا جزءاً من المَشهد الروحي للمكسيك، شأنهما شأن پوپوكاتيپتل و إزتاكيهواتل في وادي أناهواك».

في أثناء الأشهر التي أمضتها في كويرناڤاكا، أغلب الظن أول مرة منذ زواجها، رسمتْ فريدا، في لوحة كَنَفَا مفقودة، رسمَتِ امرأةً هندية عارية الجذع محاطة بأوراق استوائية ربما أنتجتها خلال هذه الآونة، مثلما يكون عليه أيضاً بورتريه لوپي مارين وعديد بورتريهات الأطفال الهنود. في الأرجح ثالث *بورتريه-ذاتي* (الصورة رقم 15) ينتمي إلى تلك الإقامة المؤقَّتة في كويرناڤاكا أيضاً.

كانت هنالك فوارق دقيقة بين المرأة المتزوِّجة المرسومة في ثالث *بورتريه-ذاتي* والخطيبة في البورتريه الثاني، حيث كانت فريدا Rivera's *niña bonita* (فتاة ريڤيرا الحلوة) التي يعبد عنفوانها وإخلاصها. الآن بدلاً من التطلع إلى الأمام بالصراحة الباسلة للشباب، وجه فريدا ملتفت جانباً، وتبدو عيناها لامعتين بالحزن. الفم الذي كانت زاويتاه مرفوعتين للأعلى في بورتريه العام 1929 جعلته يبدو متغطرساً وصارماً جداً، متأهباً جداً للضحك، الآن يبدو كئيباً. التغيير مسألة ميليمترات: منحنٍ أو ظل صغير جداً يمكن أن يغيّر تعبير الوجه.

بعد مضي أعوام، أخبرتْ فريدا أحد أصدقائها ما جرى خلال الأشهر الفاصلة بين الصورتين-الذاتيتَين: «لم يكنْ بوسعنا أن ننجب طفلاً[1]، وقد صرختُ بنحوٍ لا عزاء له لكنني ألهيتُ نفسي بالطهو، نفض الغبار عن قطع أثاث المنزل، وأحياناً بالرسم، ويومياً أمضي لمصاحبة دييغو على السقالة. كان يشعر بلذَّةٍ كبرى حين أصل مع وجبة منتصف النهار في سلةٍ مغطَّاة بالزهور». بعد ثلاثة أشهر من الحمل، أجهضتْ فريدا[2] لأن الجنين لم يكنْ في الموضع الصحيح. في العام 1930 وهي ترسم نفسها وريڤيرا، رسمتْ ثم

1- «لم يكنْ بوسعنا أن ننجب طفلاً»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád» – ك.

2- أجهضتْ فريدا: بيغون، تقرير طبي – ك.

مسحتْ، ديغو الطفل مرئياً كما لو أنه يظهر في أشعة سينية في داخل بطنها: رأس الطفل في الأعلى، قدماه في الأسفل. *Frida ana*، *العملية القيصرية*، رسم مثير للاستطلاع وربما لم تنتهِ منه مؤرَّخ في العام 1931، ربما يشير بالمثل إلى إجهاض العام 1930 (لم تخضعْ لعملية قيصرية، لكنها ذكرَتِ احتمال وقوعها[1] في رسالةٍ مؤرَّخة في العام 1932 إلى إحدى صديقاتها، قائلةً إن الطبيب أخبرها أنها على الرغم من حوضها وعمودها الفقري المكسورين، كان بمستطاعها أن تنجب طفلاً بوساطة عملية قيصرية). ناهيك عن خيبة أملها كونها عاجزةً عن إكمال مدة حمل طفلها، ثَمَّة كآبة أخرى لا يرقى إليها الشك في السنة الأولى من زواج فريدا. يُقال، في سبيل المثال، إن ريفيرا كانت لديه علاقة غرامية مع مساعدته الشابة أيوني روبنسون Ione Robinson في العام 1930. مهما كان السبب، وجب على فريدا أن تواجه الحقيقة القائلة إن المحن التي أفسدتْ طفولتها وصباها سوف تضاهيها أو تتفوق عليها بلايا حياتها البالغة. «عانيتُ من حادثتين مُهلِكتين[2] في حياتي»، قالت ذات مرة، «الحادثة الأولى التي صرعتني فيها الحافلة الكهربائية... الحادثة الأخرى ديغو».

كان زواجهما، في نظر المراقبين المعاصرين، اتحاداً بين أسدين، حبهما، شجاراتهما، انفصالاتهما، وعذاباتهما تتجاوز الاستهجان الصغير. كالقديسين أو أنصاف الآلهة، لم يكونا بحاجة إلى ألقاب: «ديغو»، و«فريدا» كانا حجر الزاوية بالنسبة للثروة الوطنية المكسيكية. مع ذلك أولئك الذين يعرفونهما بشكل أحسن يعطون تقييمات متضاربة ومتفاوتة جداً لحياتهما معاً.

كانت تبصُّرات الأصدقاء، بطبيعة الحال، تعتمد على متى عرفوا آل ريفيرا. مع ذلك يُمكن القول إن كل شيء تقريباً موجود «في» أيِّ زواجٍ كان هناك منذ البداية، أي أن كل الصفات والتناقضات حاضرةٌ هناك، معلّقةً في نوعٍ من وسطٍ سايكولوجي تصعد منه بعض الجوانب إلى السطح في وقتٍ واحد، في حين تصعد جوانب أخرى في وقتٍ آخر، تنفصل وتتحد مجدَّداً

1- ذكرَتِ احتمال وقوعها: رسالة إلى الدكتور ليو إيلبوسير، 26 أيار/ مايو، 1932، جويس كامبيل، أرشيف شخصي – ك.

2- «عانيتُ من حادثتين مُهلِكتَين»: Gisèle Freund, «Imagen de Frida Kahlo» – ك. (ملاحظة: ذكرت الكاتبة أن هذا الهامش في ص 106، في حين أنه في ص 107 من كتابها، وحصلتْ أيضاً أخطاء من هذا النوع مع عددٍ قليل من الهوامش – م).

بشكل مستمر بأشكالٍ ألفٍ مختلفة. وبناءً على ذلك، يمكننا القول إنه منذ البداية كانت فريدا مغرمةً بريفيرا بنحوٍ استحواذيّ، أو ربما نصدّق أولئك الذين يؤكِّدون أن حبَّها له ازداد بمرور الزمن أو أنها كانت تكرهه في بعض الأحيان وتريد أن تحرر نفسها من قبضته عليها، كانت فريدا مُستعبَدةً من خيال دييغو الخصب، وضجرةً من تلفيقاته اللانهائية للأساطير. كان زوجاً غير وفي، هذا شيءٌ لا يرقى إليه الشك. لكن إذا كانت فريدا قد شعرتْ بخيبة الأمل من خيانات زوجها، مرّتْ أوقات حين قالت إنها «لا يمكن أن تبالي حتى ولو قليلاً» وكانت في الواقع قد تسلّتْ بعلاقات دييغو الغرامية. الجميع تقريباً يؤيدون أن فريدا أصبحتْ بمنزلة أمٍّ في نظر دييغو، مع ذلك علاقة الأب-الابنة في الأعوام المبكرة ظلتْ علاقةً مهمةً حتى وفاتها. أين هي الحقيقة؟ بالتأكيد لا تكمن الحقيقة بنحوٍ مناسب أو متقن في تفسيرٍ ما أو في آخر، بل تلتف وتدور كي تضم التناقضات كلها.

من غير جدال أنها حتى حين كانت تكرهه، كانت فريدا تعبد دييغو، وأن محور وجودها هو رغبتها بأن تكون زوجةً صالحة له. هذا لا يعني أنها كانت تتفوق على نفسها: كان ريفيرا يُعجب بالنسوة القويّات والمستقلّات؛ كان يتوقّع أن تكون لفريدا آراؤها الخاصة، أصدقاؤها وصديقاتها، أنشطتها الخاصة. شجّعها على رسومها وتطويرها أسلوبها الفريد. حين شيّد منزلاً لهما، كان في حقيقة الأمر منزلين منفصلين، مرتبطين بوساطة جسرٍ فقط. إنَّ مسألة كونها سعتْ لأن تكسب رزقها كي لا تعتمد عليه في الدعم المادي وكونها احتفظتْ باسمها قبل الزواج قد أدخلا السرور إلى فؤاده. ولئن كان لا يفتح أبواب السيارة لها، فتح لها العوالم: كان الأستاذ العظيم، اختارتْ أن تكون رفيقته *compañero* المعجبة به. كونه جلب إلى حياتها «باليت» a palette يضم ألواناً كثيرة، ألواناً كانت ذات سطوع مذهِل، أو كانت ألواناً حزينةً داكنة، إلّا أنّها كانت على الدوام متحدةً بطرائق حية ثاقبة. أشار وولفي في سيرته الذاتية عن ريفيرا:

بما أنه شيء طبيعي[1] مع شخصيَّتين قويَّتين، كل واحدٍ منهما كان موجَّهاً

1- «بما أنه شيءٌ طبيعي»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 395 - 396 - ك.

تماماً من الداخل، كل واحدٍ منهما متمرِّدٌ في نزوة وعميقٌ في حساسية، كانت حياتهما معاً عاصفةً. كانت فريدا تُخضع تمرّدها لتمرّده؛ وإلا كانت الحياة مع ديغو ستغدو مستحيلةً. كانت تدرك المرامي الخفية لذرائعه وفانتازياته، تضحك مع مغامراته وعليها، تسخر من اللون وتستمتع به وتتعجّب من حكاياته الطويلة، تسامحه على علاقاته الغرامية مع النساء الأخريات، وعلى حيله ومراوغاته، وعلى أفعاله القاسية... على الرغم من المشاجرات، الأفعال الوحشية، أفعال الحقد، وحتى الطلاق، في أعماق كيانيهما استمرّا في أن يُعطيا الأولوية كلٌّ منهما للآخَر. أو بالأحرى، بالنسبة له كانت هي الأولى بعد رسمه وبعد أن حوّل حياته إلى دراما بوصفها سلسلةً من الأساطير، إنما بالنسبة لها كان يحتل المقام الأول، حتى قبل فنِّها. كانت تقدّر مواهبه العظيمة، وتستغرق فيها استغراقاً عظيماً وبالتسلسل. على أية حال، قالت لي ذات مرة، بضحكة حزينة، هكذا كان هو وهكذا كانت مغرمةً به «لا يمكنني أن أحبه على ما لا يملكه».

رويداً رويداً، جعلتْ فريدا نفسها عموداً ضرورياً في بنية وجود ريڤيرا. ماكرةً في إدراك مناطق حساسية زوجها وحاجته، خلقتْ في هذه المناطق روابط مع نفسها. في سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه، أطلق على فريدا تعبير «الحقيقة الأهم في حياتي»[1] (يجب الالتفات إلى أن عنوان الكتاب، على أي حال، «فني، حياتي»، قد أعطى الأسبقية للفن).

الرسائل التي كتبها ديغو لفريدا المعروضة في «متحف فريدا كاهلو» تُظهر عنايةً مفرطة ومرهفة من جانب رجلٍ معروف بعدم مراعاته الهائلة لمشاعر الآخرين وبإخلاصه الوحشي لاستغراقه في ذاته وفي عمله. كان من دأبه أن يوقِّع اسمه بأن يرسم شفتيه الكبيرتين ويكتب أنهما تحملان آلاف القبلات. وكان الاستهلال النموذجي لخطاباته هو: «طفلة عينيْ أنا أترك لك آلاف القبلات». أو «إلى فتاتي الصغيرة الجميلة»، أو «إلى فيسيتا المحبوبة[2]، إلى طفلة عينيْ، حياة حياتي». كانت ملاحظات كهذه توازي الإيماءات الساحرة – في بعض الأحيان، كالملاحظات عينها – كان المقصود منها أن

1- «الحقيقة الأهم في حياتي»: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 172 – ك.

2- «إلى فيسيتا المحبوبة»: «فيسيتا» هو الاسم الذي تنادي به ابنة شقيقة فريدا، آيزولدا كاهلو، خالتها حين كانت آيزولدا صغيرة جداً بحيث لم يكنْ بمستطاعها تلفظ اسم «فريدا» (آيزولدا كاهلو، حوار شخصي) – ك.

تعوّض عن الغيابات والإهمال، كما حصل في فجرٍ ما، بعد أن أمضى ليلةً في المدينة مع سائحات، رجع إلى كويواكان مع حِمْل عربة من الأزهار[1].

أظهرا مشاعرهما المرهفة كلٌّ منهما للآخَر بهيئة كلمات وإيماءات. ماريانا موريللو سافا، التي كانت تعرفهما إبان العقد الأخير من وقتهما معاً، تستذكر[2] كيف أن فريدا تعوّدتْ أن ترهف السمع لصوت ريڤيرا خلال مجيئه إلى البيت يومياً. كانت تظل جامدةً بلا حراك، وبعدها، حين تسمعه لدى الباب، تهمس له قائلةً، «هو ذا ديبغو!» يقبّلها بسرعةٍ خاطفةٍ في فمها. «كيف هي فريديتا خاصتي my Fridita، طفلة روحي الصغيرة؟»، يسألها، كما لو أنه يكلّم طفلةً. «كانت تعامله كإله»، تشير ماريانا. «كان يعاملها كشيء حلو».

يشعر بعض المراقبين أن الألقاب التي كانا يستخدمانها كلٌّ منهما للآخَر – «ضفدع الطين» أو «الفتاة الصغيرة فيسيتا Niña Fisita» – كانت كلها جزءاً من تمثيليّة تَحْزيريّة، تمويهاً خادعاً للمشكلات التي استمرّتْ في علاقاتهما، أو علامةً أخرى من علامات إصرارهما على مكسيكيتهما، بما أن الأشياء الصغيرة من التربيتة التحببية هي أشياء نموذجية للشخص المكسيكي بالمقارنة مع الشخص الإسباني القشتالي. ربما. لكن الكاتشوتشا كارمِن جيمي تتذكر[3] النظرة «المُبهِجة» على وجه ريڤيرا حين أقبل إلى البيت ووقف على عتبة حجرة فريدا قائلاً، «تشكيوتا Chicuita» (نسخة من كلام طفولي لـ «*Chiquita*»، التي تعني «الصغيرة»).

في أول صورة-*ذاتية* رسمتها فريدا كانت ترتدي ثوباً نسائياً مخملياً مترفاً من طراز عصر النهضة. في *صورتها-الذاتية* الثانية قدّمتْ نفسها كواحدة من «الشعب»، وبأسلوب توكيديّ جدّاً، كمسيكية. كانت بلوزتها بحاشية

1- رجع... مع حِمْل عربة من الأزهار: السيدة پابلو أوهيجينس، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، نيسان/ أبريل 1978 – ك.

2- ماريانا موريللو سافا... تستذكر: ماريانا موريلّو سافا، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تموز/ يوليو 1977 – ك.

3- كارمن خيمي تتذكر: أورثون لارا باريا Sor Juans y Frida Kahlo: Paralelamente, *Boletín Bibliográfico*, Secretaría de Hacienda y dito Público (مكسيكو سيتي)، المجلد 13، رقم 380 (1 كانون الأول/ ديسمبر، 1967): 8 – ك.

الداتيللا نموذجاً للثياب الرخيصة المباعة في أكشاك الأسواق المكسيكية، وحِليّها – الأقراط بالأسلوب الاستعماري وعِقد اليشب الذي ينتمي للعصر ما قبل الكولومبي – ترمز لهوية الفنانة بوصفها هجينةً *mestiza* (المرأة ذات الدم الهندي والإسباني المختلَط). «في حقبةٍ أخرى كنتُ ألبس زيّ غلام[1]، شعري حليق، أرتدي سروالاً، جزمتين، وجاكيت جلد»، قالتْ فريدا في يومٍ ما، «لكنني حين مضيتُ لرؤية دييغو لبستُ زيّ تيهوانا».

من الجلي، لم تكنْ عَرَضيةً بوهيمية تلك التي حفزتْ فريدا كي تختار كفستان زفافها: الثياب التي استعارتها من خادمة هندية. حين لبستْ زيّ التيهوانا، كانت تختار هويةً جديدةً، وقد فعلتْ ذلك بحماسة راهبة تختار الخمار. حتى حين كانت فتاةً صغيرةً، كانت الثياب نوعاً من لغةٍ في نظر فريدا، ومن لحظة زواجها، الصلات المعقدة بين ملبسها وصورة-الذات، وبين الأسلوب الشخصي وأسلوب الرسم، تشكّل واحدةً من الحبكات الثانوية في الدراما المُظهَرة للعيان خاصتها.

كان الزي الذي تفضّله هو زيّ نساء من مضيق تيهوانتيبيك Tehuantepec، والأساطير التي تدور حولهن هي التي أوحتْ لها بلا شك أن تختاره: نساء تيهوانتيبيك مشهورات بكونهن جليلات، جميلات، حسيات، ذكيات، جريئات، وقويات. الفولكلور حكم بأن مجتمعهن هو مجتمع أمومي حيث تدير النساء الأسواق، يتعاطين المسائل المالية، ويسيطرن على الرجال. والزي هو زيّ محبوب: بلوزة مطرزة وتنورة طويلة، عادةً من المخمل الأرجواني أو الأحمر، مع كشكش من القطن الأبيض في الحاشية. أما الأكسسوارات فتتألف من السلاسل أو القلائد الذهب الطويلة أو من القطع النقدية الذهب، التي تؤلف نيشان الفتاة التي يصعب نيلها، أو لمناسبات خاصة لباس رأس مُتقن مع ثنيات دانتيلا مُنشّاة تذكرنا بطوق رقبة مكشكش إليزابيثي[2] ذي قياس أكبر من المألوف.

في بعض الأحيان، كانت فريدا تلبس أزياءً من أزمنة وأمكنة أخرى: غالباً تمزج عناصر من أزياء مختلفة في مجموعة مختارة بعناية. ربما تنتعل الصنادل

1- «في حقبةٍ أخرى كنتُ ألبس زيّ غلام»: بامبي، «Frida Dice Lo Que Sabe»، 15 حزيران/ يونيو 1954: 1 – ك.

2- في النص الإنكليزي الأصل: ruff: طوق رقبة مكشكش كان يرتديه الرجال والنساء في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر – م.

الهندية أو الجزم الجلد القصيرة من النوع الذي تُنتعل في المحافظات في بداية القرن وكذلك تنتعلها الـ «*soldaderas*»[1] اللواتي قاتلن جنباً إلى جنب مع رجالهن إبان «الثورة المكسيكية»؛ وأحياناً، مثلما كانت تتوضّع للمصور الفوتوغرافي إيموغين كننغهام، لفّتْ رداءها her rebozo حول جسمها بطريقة امرأة *soldadera*. وفي أوقاتٍ أخرى كانت تلبس شالاً حريرياً إسبانياً مطرزاً باتقان وذا حاشية. طبقات من التنورات التحتانية، كانت فريدا تطرز أطرافها بمقولات مكسيكية بذيئة، منحتْ مشيتها جمالاً خاصاً وتمايلاً.

في رأي فريدا عناصر زيها هي نوع من لوح الألوان التي تختار منها يومياً صورةً لنفسها ترغب بأن تعرضها للعالم. الأشخاص الذين راقبوا طقس ارتدائها ثيابها يستذكرون الزمن والعناية اللذين تستغرقهما، حرصها على الكمال ودقتها. في مراتٍ عدة كانت تستخدم إبرة من دون براعة قبل أن ترتدي بلوزةً ما، تضيف دانتيلا هنا، وشريطاً هناك. إنها مسألة جدية أن تقرر أيّ حزام يتلاءم مع أية تنورة. «هل ينسجم؟»[2]، تسأل نفسها، «هل هو جيد؟». «كان لدى فريدا موقف جمالي بشأن لباسها»، تذكرَتِ الرسامة لوسلي بلانتش Lucile Blanch [3]، «كانت تصنع صورةً كاملةً بالألوان والأشكال».

كي تنسجم مع الأزياء الغريبة، كانت فريدا تصفّف شعرها بأساليب مختلفة، بعضها أساليب تصلح لأن تكون نموذجاً لمناطق معينة من المكسيك، وبعضها من ابتكارها الخاص. كانت ترفعه عالياً، أحياناً تجرُّه بقوة شديدة عند الصدغين بحيث كان يؤذيها، ومن ثمّ تجدله مع أشرطة صوف برّاقة وتزينه بالأقواس، «العاقصات»، الأمشاط، أو براعم البوغنفيليا bougainvillea النابضة بالحيوية. لاحظتْ إحدى صديقاتها أنها حين تضع مشطاً في شعرها، كانت تضغط أطرافه الناتئة في داخل فروة رأسها بـ «مازُوكيَّة جذّابة»[4]. في السنوات المتأخّرة، حين أمستْ أضعف، كانت

1- soldaderas: في القاموس، كلمة soldado الإسبانية تعني: امرأة ملتحقة بالقوات المسلحة – م.

2- «هل ينسجم؟»: لوسلي بلانتش، حوار هاتفي، وودستوك، نيويورك، تشرين الأول/ أكتوبر 1978 – ك.

3- لوسلي بلانتش Lucile Blanch (1895 – 1981): رسامة أمريكية. نالت زمالة غوغنهايم في العام 1933. في بداية حياتها ركزتْ على المواضيع الواقعية، وشيئاً فشيئاً تحوّلتْ إلى التجريدية – م.

4- «مازُوكيَّة جذّابة»: بامبي (« Manuel de Chofer de Diego Rivera, Encorte Muerta Ayer a Frida Kahlo, en su Gran Cama que Tiene Dosel de Espejo, p: 1».).

تحب أن ترتّبه لها شقيقتها، ابنة شقيقتها، أو إحدى صديقاتها المقرّبات. «رتّبي شعري بالأمشاط».

كانت تحبُّ الحليّ إلى حدّ العبادة، من أول أيام زواجهما، كان ريفيرا يغدق عليها المجوهرات كما لو أنه يهب الهدايا لأميرة هندية. كانت تلبس كل شيء من الخرز الزجاج الرخيصة إلى القلائد اليشب الثقيلة للعصر ما قبل الكولومبي، من الأقراط المتدلّية المنمّقة الاستعمارية إلى زوجٍ بهيئة يدَيْن منحها إيّاهما بيكاسو في العام 1939. كانت أصابعها تُظهِر معرضاً متبدّلاً باستمرار من الخواتم، جميعها من أساليب وأصول مختلفة. الناس أعطوها تلك الخواتم، وبسخاء متهوّر كانت تتبرّع بها في أغلب الأحيان.

في أحد المستويات، بالطبع، كانت فريدا تختار أن تلبس زيّ امرأة تيهوانا للسبب نفسه الذي جعلها تتبنى الهوية المكسيكية: كي تُسِرّ دييغو. كان ريفيرا يحب زيّ التيهوانا؛ كان يسافر إلى المضيق في أحيان كثيرة كي يرسم شعبَه في أثناء العمل واللّهو، ويُقال إن إحدى علاقاته الغرامية غير الشرعية خلال مغازلته فريدا كانت مع حسناء تيهوانا.

كان ريفيرا، الذي يتحدَّر من أصل إسبانيّ-هندي ويهودي-برتغالي (كان يزعم غالباً أن دماً هولندياً، إيطالياً، روسياً وصينياً يجري في عروقه أيضاً)، يحب أن يشدّد على الناحية الهندية من إرث فريدا، يمجّدها بوصفها أصيلةً، طاهرةً، و«بدائيةً»: «هي امرأةٌ[1] أفكارها ومشاعرها غير مقيّدة بالتحديدات المفروضة عليها بفعل الضرورات الكاذبة للانصياع الاجتماعي البورجوازي. كانت تحسّ بالتجارب كلّها بصورةٍ عميقة، لأن حساسية نظامها لم تتبلّدْ بعد بوساطة الإجهاد المفرط على طَوال الخطوط المؤدية إلى موت تلك المَلَكات الباطنية... فريدا تحتقر الآليات، ولهذا تملك هي المرونة التي بوساطتها يلبّي فيها كائنٌ حيٌّ ابتدائيّ التجارب الأقوى والمتغيّرة دوماً فيما يخصّ الحياة المتعلقة به».

في الواقع، بالطبع، كانت فريدا فتاة مدينة، نشأتْ في بيئة برجوازية، وفيما

1 - «هي امرأةٌ»: پاركر ليزلي: نسخة طبق الأصل من ملاحظات مأخوذة من حوارين في مكسيكو سيتي مع دييغو ريفيرا حول فريدا كاهلو وعملها، في أيار/ مايو 1939. تاجر لوحات ريفيرا المدعو ألبرتو ميرساتشي ونيويورك آرت ديلر بيير ماتيس كانا حاضرين وشاركا في المحاورة – ك.

بعد بيئة «بوهيميّة-عُلْوُيّة» لا علاقةَ لها بالحياة «البسيطة» للهندية المكسيكية. وليس مستبعداً بالنسبة لفريدا، مثلما هو بالنسبة للأخريات في مجموعتها اللواتي يلبسن الأزياء المكسيكية، بأن لبس الثياب الريفية له صلة بالرأي الحديث بأن الريفي أو الهندي ملتصق بالأرض أكثر وبناءً على ذلك هو ذو إحساس أعمق، «واقعي» أكثر من الشخص المديني المحنك. من خلال ارتداء الزي المحلي، كانت النسوة يُعْلِنَّ أولية ارتباطهن بالطبيعة. كان الزي قناعاً أولياً، يحررهن من قيود العُرف البورجوازي. يوجد، بطبيعة الحال، عامل سياسي أيضاً. إن لبس زيّ فطري «بلدي» هو وسيلة أخرى من وسائل المناداة بالإخلاص لـ «العِرق *la raza*». بالتأكيد لم يتردَّدْ ريڤيرا في تحقيق منفعة سياسية من ثياب فريدا. «الزيّ المكسيكي الكلاسيكي»[1]، قال، «كان قد خلقه الشعب من أجل الشعب، النساء المكسيكيات اللائي لا يلبسنه لا ينتمين للشعب، إلّا أنّهن يعوّلن عقلياً وعاطفياً على طبقةٍ أجنبية يرغبن الانضمام إليها، أي بمعنى، البيروقراطية الأمريكية والفرنسية العظيمة».

منذ لحظة زواجهما، فريدا وديغو شرعا يلعبان دورَيْـن مهمَّيْن في السيناريو المسرحي في حياة أحدهما الآخر. لِبس أزياء التيهوانا كان جزءاً من خلق-الذات لدى فريدا بوصفها شخصيةً أسطورية والرفيقة المثالية

1- «الزي المكسيكي الكلاسيكي»: «تعليقات حول الأزياء»، «تايم»، 3 أيار/ مايو 1948: 33 – 34. في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، كان يتمُّ التغنّي بفضائل الماضي «البسيط» الكولونيالي، وكان الفَنّ الفولكلوريّ المحلّي يبجَّل شمال الحدود أيضاً. من قرية غرينويتش إلى سانتا في، نساء رفيعات الثقافة (بشكل رئيس فنانات أو زوجات فنانين) كنَّ يرتدين بلوزات مطرَّزة، تنّورات ذوات كشاكش، وصنادل مكسيكية huaraches. كما جرَتِ العادة حين يتبنّى الأشخاص رفيعو الثقافة الأزياء الفولكلورية، كان الزي الريفي غير رائج بين الرجال في المكسيك أو في الولايات المتحدة. ديغو ريڤيرا، في سبيل المثال، اختار أن يرتدي بزّات عمل رثّة، ليستْ على قياس جسمه. كان يشعر قطعاً بأنه مضحك بقميص المانتا *manta* الأبيض والسروال وهما عملياً زيّ الفلاح *compensino* المكسيكي. فقط قبعته الستيتسون والمسدس في حزامه كانا يتناقضان مع مظهره المتمدين citified، الذي يربطه بـ«الثورة المكسيكية» ومذهب الفعالية activism. حين ينخرط في عمله، كان يلبس البدلة السروالية «الأوفارول» من قماش الـ«دنيم» وهي زيّ البروليتاري المديني. «كنتُ أفتش عن روحي بنحوٍ عميق»، قال ريڤيرا في العام 1929، «وجدتُ... لدي قوة كافية كي أكون عاملاً بين العمال الآخرين» (ديغو ريڤيرا، في «*الفَنّ الخلاق*»، كانون الثاني/ يناير 1929) – ك. المُتَمَدِّين citified: أي الشخص الذي طبعته المدينة بطابعها – م.

بالنسبة لديغو والشخصية المغايرة[1] له. رقيقةً، مزخرفة بإسراف، جميلة، كانت الحلية الضرورية لزوجها الضخم، القبيح – ريشة طاووس في قبعته الـ «ستيتسون». مع ذلك بينما كانت تلعب بسعادةٍ دورَ خادمةٍ هنديَّة بالنسبة لديغو، كان دورها هو الخداع الأصيل. لم تغيّرْ شخصيتها حصرياً كي تنسجم مع مُثُل ديغو العليا. بل اخترعتْ أسلوباً شخصياً متفرِّداً للغاية كي تُضفي صفةً درامية على الشخصية التي كانت موجودة أصلاً والتي تعرف أن ديغو كان معجباً بها. في النهاية، كانت مندفعة بصورةٍ متهوِّرة بحيث إنّ أشخاصاً كثيرين شعروا أن ريشة الطاووس كانت لافتةً أو ساحرة أكثر من القبعة نفسها.

في الواقع إن زيّ الـ «تيهوانا» الذي لبسته فريدا بات جزءاً ضرورياً جداً من شخصيتها بحيث إنّها رسمته مراراً مجرداً من صاحبته. كان غرض الزي هو أن يحل محلها، جلداً ثانياً لم تستوعبه تماماً المرأة المختبئة تحته لكنه مكملٌ لها بحيث إنه حتى حين خُلع، استبقى شيئاً من كيان المرأة التي لبسته. إنه مقاربة[2] بدائية، أرواحية[3] للثياب التي تعيد إلى الأذهان الطريقة التي يشعر بها الطفل بحضور أمه من خلال مواد الثياب التي ربما تتركها على كرسي حين ترتدي ثيابها كي تذهب إلى خارج المنزل. من الجلي أن فريدا كانت تعرف هذه الطاقة السحرية للثياب[4] كي تعوِّض عن صاحبتها؛ في يومياتها، كتبتْ أن زيّ التيهوانا صنع «البورتريه الغائب لشخصٍ واحد فقط» – ذاتها الغائبة.

1- في النص الإنكليزي foil: وهي شخصية مغايرة لشخصية أخرى لغرض إبراز صفات معينة تملكها الشخصية الأولى. وقد تعني هذه الكلمة وضع طبقة معدنية رقيقة تحت حجر كريم في خاتم لتقوية لونه أو لمعانه – م.

2- المقاربة approach: طريقة لفهم موضوع معين – م.

3- الأرواحية animism: الاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون – م.

4- هذه الطاقة السحرية للثياب: المصور الفوتوغرافي مانويل ألفاريث براڤو أدرك هذه الحيوية المبهمة للملابس الخالية في بورتريه غائب خاصته، 1945، الذي يُظهر زياً عتيق الطراز في وضع كما لو أنه جالس على كرسي في حجرة خالية. الزي يشحن الغرفة بغياب صاحبه. ألفاريث براڤو أخذ صوراً فوتوغرافية لفريدا مراراً، وأحد بورتريهاته لها تُظهرها على سطح منزل في مكسيكو سيتي، ترتدي زياً «كوستم» مكسيكياً والى جانبها ثياب خالية تجف على حبل غسيل. حين سُئل عن العلاقة بين هذه الصورة ورسومات فريدا التي ظهرتْ فيها الثياب الخالية، قال إنه ممكن جداً أن معرفته بعملها أثّرتْ على قراره بأن يصورها فوتوغرافياً بهذه الطريقة (مانويل ألفاريث براڤو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، شباط/ فبراير 1978) – ك.

على الدوام كشكلٍ من أشكال التواصل الاجتماعي، بمرور الأعوام، أضحتْ أزياء فريدا ترياقاً لعزلتها؛ حتى في نهاية حياتها، حين كانت مريضةً جداً وتعوّدتْ أن تستقبل قلةً من الزائرين والزائرات، كانت تلبس يومياً كما لو أنها تستعد للذهاب إلى احتفال أو عيد[1]. بينما كانت الصور-الذاتية تؤكد وجودها، الأزياء أيضاً كانت تجعل المرأة الهشة، طريحة الفراش عادةً، تشعر بأنها فاتنةٌ ومرئية أكثر، تجعلها حاضرةً بنحوٍ مشدد أكثر كشيء فيزيائي في المكان. وبصورةٍ تشي بتناقض ظاهري، كانت الأزياء قناعاً وهيكلاً على السواء. بما أنها تعرِّفُ هوية المرتدي بلغة المظاهر، لقد صرفَتِ انتباهها - وانتباه الرائي - عن وجعها الباطني. قالت فريدا إنها كانت ترتديها من باب «الغنج»؛ كانت تريد أن تخفي ندوبها وعَرَجها. كان الرزم packaging المتقن محاولةً للتعويض عن عيوب جسمها، عن شعورها بالتشظي، بالفناء، والموت. الأشرطة، الأزهار، والأحزمة، أمستْ ملونةً ومتقنةً أكثر فأكثر بينما كانت صحتها تتدهور. بمعنىً من المعاني، كانت فريدا مثل «piñata»[2] مكسيكياً، كانت وعاءً هشاً مزخرفاً بالأهداب والكشاكش، مملوءاً بالحلوى والأعاجيب، إلّا أنّ مآله التهشّم. ومثلما يتمايل الأطفال معصوبو الأعين حول الـ«piñata» بعصا المكنسة الطويلة، سددَتِ الحياة لفريدا ضربةً إثر ضربة. وبينما كانت الـ«piñata» ترقص وتتمايل، كانت الدراية بأنها تكاد تتحطم تجعل جمالها الرائق مؤثّراً أكثر من قبل. بالطريقة نفسها، كان زخرف فريدا مؤثراً: كان ذلك في الوقت نفسه توكيداً على حبِّها للحياة وعلامةً على وعيها - وتحدّيها - للألم والموت.

1- في النص الإنكليزي الأصل fiesta: وتعني احتفال، حفلة، أو عيد قدّيس يُحتفل فيه في إسبانيا وأمريكا اللاتينية بالمواكب والرقص - م.
2- Piñata بالإسبانية: وعاء يعلّق في الحفلات كي يُضرَب بالعصي إلى أن تسقط منه قطع الحلوى أو الهدايا - م.

الفصل التاسع

الولايات المتحدة الأمريكية[1]

حتى قبل أن يتولّى بلوتاركو إلياس كاليس منصبه في العام 1924، كانت خفة وحيوية الأعوام الأولى لعصر نهضة الجداريات المكسيكية قد بدأتْ تفسد. أثار طلبة محافظون في «الإعدادية» الشغب، شوّهوا الجداريات الجديدة في مدرستهم؛ في اليوم ذاته الذي استقال فيه مفوَّض تلك الجداريات، ڤاسكونسيلوس، من منصبه بوصفه وزيراً للتعليم الحكومي، أوروزكو وسيكيروس كانا قد مُنعا من اعتلاء سقالتيهما. في آب/ أغسطس، صدر مرسوم جمهوري يقضي بتعليق معظم إنتاج الجداريات في المكسيك. بدأ رسّامو الجداريات يتفرّقون. تخلى سيكيروس عن الرسم برهةً من الزمن كي يصبح زعيماً عمالياً في إقليم «جاليسكو». في العام 1927، مضى أوروزكو إلى الولايات المتحدة وخلال الأعوام الستة التالية رسم جداريات في كلية پومونا في كلاريمونت، ولاية كاليفورنيا، في الـ «نيو سكول فور سوشيال ريسيرچ»، منهاتن، وفي كلية دارتماوث بهانوفر، ولاية نيوهامبشاير.

كان موقف ريڤيرا مختلفاً. مع أنّ عمله، أيضاً، كان قد خُرِّب وهُدِّد في العام 1924 – كان الرئيس الجديد لـ «قسم الفنون الجميلة» قد صرّح قائلاً إن أول فعل رسمي له سيكون «تمويه تلك اللوحات الجصّية المروِّعة»[2] – بشكلٍ من الأشكال تمكن من أن يجد له حظوة لدى خوزيه مانويل پيوغ كاساورانك، وزير التعليم الحكومي إبان حكم كاليس، الذي سمّى ريڤيرا

1- الولايات المتحدة الأمريكية: استخدمَتِ المؤلفة كلمة: Gringolandia الإسبانية – م.

2- تمويه تلك اللوحات الجصّية المروِّعة: وولفي، «*الحياة الإسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 203 – ك.

«فيلسوف الفرشاة»[1] واستبقاه في جدول رواتب الحكومة على مدى السنوات الأربع المقبلة. (كان قبول ديغو في العام 1929 بتفويضٍ كي يرسم جدارية في [القصر الوطني] هو السبب المباشر لطرده من [الحزب الشيوعي]). لكن الحقبة الزمنية بين 1929 و1934 كانت حقبة قمع سياسي. ازدادَتِ الميزانية العسكرية، وكان موقف التسامح حيال اليساريين قد تغيّر إلى عداءٍ قاسٍ. تقلّص دعم الحكومة للاتحادات العمالية. الشيوعيون (سيكيروس، في سبيل المثال) زُجُّوا في السجون مراراً، أُبعدوا من البلاد، أو قُتلوا، أو ببساطة «غُيِّبوا». بحلول حقبة 1930 – 1931، كانت الهيستريا المناوئة للشيوعيين في المكسيك قد ولّدَتِ الـ «قمصان الذهب»، وهي منظمة فاشية[2]. أعمال الشغب التي قام بها الطلبة التي أدتْ إلى الهجوم على جداريات «الإعدادية» في العام 1924 لا بدّ أنها بدتْ أعمالاً مغرورة تشي بضحالة الثقافة بالمقارنة مع المزاج الحالي للتهديد. على الرغم من سرعة بديهة ريفيرا وقوته على الاحتمال في الإبقاء على أقداره عائمةً وفرشاته متدفقةً، لم يكنْ بمستطاعه أن يتأكد من أن موظفاً حكومياً ببزة سوداء ربما لن يظهر يوماً ما فيما هو جاثٍ على سقالته في «القصر الوطني» ويطرده من عمله – على أية حال، رؤيته للمكسيك التي كان يرسمها من الجلي هي رؤية شخص ماركسي. لئن كان الشيوعيون يسمونه «رسّام أصحاب الملايين»، و«عميل الحكومة»، كان اليمينيون يسمونه «عميل الثورة». كان وقتاً مناسباً بالنسبة له كي يغادر البلاد، وقد فعل ذلك، التحق بزميله أوروزكو في الولايات المتحدة. (حين نُفي سيكيروس من المكسيك في العام 1932، هو أيضاً مضى إلى الولايات المتحدة، إلى لوس أنجلس كي يدرِّس تقنية اللوحات الجصِّية).

1- «فيلسوف الفرشاة»: م. س: 301. استقال ريفيرا من [نقابة الفنانين] في تموز/ يوليو 1924، لأنه لم يشأ أن يشترك مع احتجاجها على موجة التخريب المتعمَّد للممتلكات العامة التي ألحقتْ أضراراً جسيمةً بجداريات «المدرسة الإعدادية». لاحقاً، في مبنى «وزارة التربية والتعليم»، رسم كاريكاتوراً لراعيه المخضرم ڤاسكونسيلوس كقزم يمتطي فيلاً ويغمس قلمه الحبر في مبصقة – ك.

2- قمصان الذهب the Gold Shirts: منظمة ماركسية مسلّحة فاشية مكسيكية، في ثلاثينيات القرن العشرين، أسسها نيكولاس رودريغويث كاراسكو في العام 1933 وبدعم من الشيوعين، طالبوا بترحيل اليهود والصينين فوراً من البلاد – م.

كان الوضع مليئاً بالأشياء المثيرة للسخرية حاله حال تفويض ريڤيرا من لدن السفير الأمريكي مورو كي يرسم جداريات ثورية في قصر الفاتحين الإسبان. كان عصر نهضة الجداريات المكسيكية قد أمسى ذائع الصيت في الولايات المتحدة بحلول منتصف عقد العشرينيات من القرن العشرين، وريڤيرا بالأخص أصبح أسطورةً. ما من أحد بدا أنه يبالي كثيراً بالحقيقة القائلة إنه كان شيوعياً جدارياته مليئة بالمطارق والمناجل، النجوم الحمر، والبورتريهات غير المتملّقة لهنري فورد[1]، جون دي. روكفيلر[2]، جي. پي. مورغان[3]، وباروناتٍ سُرَّاقٍ آخرين. كما صاغها الناقد ماكس كوزلوف[4]: «لم يحصلْ في أي مكان آخر أن حظي فَنّ بروليتاري بنحو معترفٍ به برعاية عالية المقام من المحسوبية patronage الرأسمالية». على غرار الحكومة المكسيكية الرجعية، كان بمستطاع قادة الرأسمالية الأمريكية العظام أن يضفوا طابعاً شعبياً على سعة تفكيرهم من خلال استخدام فنان من مثل ريڤيرا: أيُّ فرد دفع الفاتورة عن رسائل ريڤيرا الماركسية لا بدّ أنه وضع في ذهنه المنفعة العامة بدلاً من المكسب الشخصي.

فيما يتصل بريڤيرا، إذا كان قبوله بالتفويض من الحكومة المكسيكية ومن رأسماليِّي الولايات المتحدة قد جعله ينال ازدراء الحزب الشيوعي، فقد منحه كذلك الفرصة كي يصنع أعمالاً رائجة من أجل تمجيد وتنوير البروليتاريا الصناعية. على أية حال، ألم ينصحْ لينين الثوريِّين إن يُفرِّغوا من الداخل؟ وأيُّ مكانٍ يفعل فيه ذلك أفضل من البلد الذي هو معاً في

1- هنري فورد (1863 – 1947): كابتن الصناعة الأمريكية وقطب تجاري ومؤسس شركة فورد للسيارات وراعي تطوير تقنية خط التجميع في الإنتاج الواسع – م.

2- جون دي. روكفيلر (1839 – 1937): قطب تجاري في صناعة النفط، رجل صناعي، ومُحب للإنسان والأعمال الخيرية، أمريكي الجنسية. يُعدُّ أغنى أمريكي في العصور كلها، وأغنى فرد في التاريخ الحديث – م.

3- جي. پي. مورغان (1837 – 1913): مالي ومصرفي سيطر على توحيد الموارد المالية واندماج المؤسسات الصناعية في الولايات المتحدة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين – م.

4- كما صاغها الناقد ماكس كوزلوف: كوزلوف، «الوحات ريڤيرا الجصّية في [التجارة الحديثة] في [معهد الفنون في ديترويت]: الفَنّ البروليتاري تحت الرعاية الرأسمالية»، *Artforum 12* (تشرين الثاني [نوفمبر] 1973): 60 – ك.

طليعة عصر الآلة وفي بداية «الكساد الأعظم»[1]، الذي كان على ما يبدو ناضجاً للثورة؟

لم يُخفِ ريڤيرا أهدافه الثورية. وهو يشير إلى خياراته بعد طرده من «الحزب الشيوعي»، أخبر مراسل صحيفة تصدر في نيويورك أنه «ظلّ شيءٌ واحدٌ فقط لي[2]، وهو أن أبرهن أن نظريّتي [نظرية الفَنّ الثوريّ] ستكون مقبولةً في بلدٍ صناعي حيث يحكم الرأسماليون... عليَّ أن آتي [إلى الولايات المتحدة] كجاسوس، متخفياً». رسمُه، قال، كان القصد منه أن يكون دعايةً شيوعية: «الفَنّ كفخذ الخنزير»، صرّح قائلاً، «إنه يغذّي الشعب».

أغلب الظن، ما هو أهم في نظر ريڤيرا، هو الحقيقة التي مفادها أن الرأسماليين في الولايات المتحدة هم أسياد أغلب المنجزات التكنولوجية المدهشة جداً. كان الرجل الملقَّب بـ«لينين المكسيك» مفتوناً بجمال التكنولوجيا مثلما هو مفتون بإمكانيتها الثورية. بسخرية غير مقصودة في الأرجح، قال عن لوحة الجصّ خاصته «*موجودات جامدة*» (1931)، وفيها يشكّل قبوُ بنكٍ البناء التحتيّ لمنظر كئيب يتعلق بالظلم الاقتصادي في منهاتن في أعوام [الكساد]: «لا يوجد جمال كثير جداً[3] في باب الفولاذ لسرداب الخزانة. ربما الأجيال المستقبلية سوف تتعرف على الآلة مثل فَنّ يومنا الحاضر».

فريدا وريڤيرا توجها إلى سان فرانسيسكو في الأسبوع الثاني من تشرين الثاني/ نوفمبر 1930، تزوّد ديغو بالتفويضات كي يرسم الجداريات في «نادي بورصة سان فرانسيسكو» و«كلية كاليفورنيا للفنون الجميلة» (تُسمى الآن [معهد فَنّ سان فرانسيسكو])، حصل عليها عبر جهود النحات رالف ستاكپول، الذي

1- الكساد الأعظم Great Depression: كساد اقتصادي شديد، على المستوى العالمي، حدث في الأغلب في ثلاثينيات القرن العشرين، بدأ في الولايات المتحدة. توقيت الكساد يختلف حول البلدان، في معظم البلدان بدأ في العام 1929 واستمر حتى نهاية الثلاثينيات – م.

2- «ظل شيء واحد فقط لي»: جريدة «*نيويورك تايمز*»، 17 أيار/ مايو، 1933 – ك.

3- «لا يوجد جمال كثير جداً»: إدوارد ويستون، «*دفاتر يوميات إدوارد ويستون*»، المجلد الأول، «مكسيكو» (كاليفورنيا: آن أبرچر بوك، 1961): 34 – 35. موقف ريڤيرا الإيجابي نحو الولايات المتحدة تكشّف أيضاً في حوار معه، ربما أجراه بيرترام وولفي أو فريدا كاهلو، في أرشيف بيرترام دي. وولفي، معهد هووڤر، جامعة ستانفورد – ك.

عرفه في باريس، ووليم غيرستل، رئيس «مفوضية الفَنّ في سان فرانسيسكو». تذكر ريڤيرا أنه في الليلة التي وصلتْ فيها الدعوة، «حلمتْ فريدا[1] بأنها تلوّح بتحية الوداع لأفراد أسرتها، في طريقها إلى «مدينة العالم» هذه، كما كانت تسمّي سان فرانسيسكو». في الطريق فاجأتْ دييغو بهديّة - بورتريه ذاتي لها (مفقود الآن): «خلفيته أفق مدينة غير مألوف. حين وصلنا إلى سان فرانسيسكو، كنتُ خائفاً تقريباً لدى معرفتي أن مدينتها المتخيَّلة هي ذات المدينة التي نشاهدها الآن لأول مرة».

وصلا في العاشر من تشرين الثاني/ نوفمبر وذهبا إلى استوديو رالف ستاكپول الكبير في 716 شارع مونتوغمري، في حي الفنانين القديم. لوسلي بلانتش التي، مع زوجها، الرسام أرنولد بلانتش، كانا يزوران سان فرانسيسكو بينما كان هو يُدرِّس في [كلية كاليفورنيا للفنون الجميلة] يقيمان على مبعدة رحلتين بالطائرة عنهما. «بما أنه ليس بحوزتهما هاتف[2]، استخدما هاتفنا»، تذكرتْ. قالت السيدة بلانتش إنّ «فريدا لم تقدّمْ نفسها كفنانة»، وكانت تشعر بخجل شديد فيما يتصل برسومها كي تطلب من صديقتها أن تنظر إليها. «نحن رسامتان، ومع ذلك نحن لا نتحدث عن الفَنّ»، تذكرتْ، «فريدا وأنا كنا نشعر كأننا فتاتان ضاحكتان. كانت تطلق شرراً في كلامها، تهزأ بكل شيء وبكل الأشخاص، تضحك على الأشياء بمرح وربما بتكبر على مَن تعتبرهم أدنى منها. كانت ميالةً إلى الانتقاد الشديد إذا ما حسبتْ أن شيئاً ما مُدّعٍ، وكانت في أغلب الأحيان تضحك على سكان سان فرانسيسكو».

لم يبدأ ريڤيرا برسم قصته الرمزية allegory في «البورصة» حتى حلول السابع عشر من كانون الثاني/ يناير، بعدما يزيد على شهرين من وصوله. في البداية كان يتعيَّن عليه أن يستوعب الجو وشكل موضوعه. هو وفريدا، استكشفا سان فرانسيسكو، تلالها وجسورها المثيرة، واجهتها المائية الرائعة، ضواحيها الصناعية، وقادا السيارة متجهين نحو ضواحي المدينة كي

1- «حلمتْ فريدا»: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 174. البورتريه - الذاتي الذي سلّمته فريدا إلى ديغو في الطريق إلى سان فرانسيسكو ربما يكون الرسم بقلم الرصاص في «متحف فريدا كاهلو» الذي سمّته فريدا بشكل غير صحيح رسمها الأول. يُظهر الرسم فريدا أمام خلفية نصفها ناطحة سحاب أمريكية ونصفها الآخر جبال مكسيكية - ك.

2- «بما أنه ليس بحوزتهما هاتف»: بلانتش، حوار شخصي - ك.

يشاهدوا البساتين، الهياكل المعدنية المقامة فوق آبار النفط، منجم ذهب، والـ«ترسينا»[1] المحروقة والتربة البرتقالية-الصفراء. رسم تخطيطات لحالات الرجال الشاحبين، ضعيفي البصر، المخذولين ممَن كانوا يعيشون عيشة الكفاف، ودوّن ملاحظات عن المنازل الأنيقة على «الهضبة الروسية»، أمامها كان رجال ببزّات خيطتْ بنحو جيد ونساء بفساتين انسلالية، حديثة الطراز وقبعات صغيرة أنيقة يدخلون إلى السيارات ويخرجون منها.

ولأنه كان يرغب بمعرفة الشعب الأمريكي، كان يحضر صحبة فريدا لعبة كرة القدم السنوية لستانفورد - كاليفورنيا. حين طلبتْ منه إحدى الصحف أن يعرب عن انطباعاته، أشار إلى أن اللعبة لم تكنْ مثيرةً مثل مصارعة الثيران، لكنها مُبهجة: «لعبتكم، لعبة كرة القدم[2]، رائعة، مثيرة، جميلة... صورة حياة رائعة، فَنّ تلقائي غائب عن الوعي. إنه فَنّ بالجملة، شكلٌ جديدٌ من الفَنّ». إن ما كانت تفكر فيه فريدا لم يُسجلْ؛ لم يأبهْ أحد بأن يسألها. في ربيعها الثالث والعشرين، لَم تُنَمِّ شخصيةً متوهجةً بحيث تجعل منها في الأعوام المتأخرة مركزاً للجذب بالمقارنة مع ديغو، وقلّما انتبه المراسلون الصحفيون إليها عدا أن تعلّق، غالباً، بشأن شبابها وجمالها.

في لحظةٍ ما من استعداداته لجدارية «البورصة» أصبح ريفيرا مهجوساً بصورة بطلة لعبة التنس هيلين ويلس[3]، وكانت هي، إزاء رعب بعض الأشخاص، التي اختارها كي تكون «المرأة التي تمثل كاليفورنيا»، في قصته الرمزية عن كاليفورنيا (يُقال إنها أيضاً كانت موديلاً له كأنثى في حالة عُري رسمها عائمةً أو طائرةً على السقف). بعد مضي أعوام عدة أخبرتْ فريدا إحدى صديقاتها[4] أن ريفيرا كان يعمل دراسات على ويلس، ويتعقبها في

1- الترسينا sienna: مادة ترابية مشتملة على حديد تُستخدم كصبغ طحيني اللون أو كصبغ بني (الترسينا المحروقة) - م.

2- «لعبتكم، لعبة كرة القدم»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 290 - ك.

3- هيلين ويلس Helene Wills (1905 - 1998): لاعبة تنس أمريكية. وهي أول رياضية أمريكية أصبحتْ ذات شهرة عالمية، وعقدتْ أواصر صداقة مع نجوم السينما ومع الأسر الملكية، على الرغم من أنها كانت تفضل الابتعاد عن الأضواء - م.

4- «بعد مضي أعوام عدة أخبرتْ فريدا إحدى صديقاتها»: لولو دي لا توريتي، (Verdad y Mentira en la Vida de Frida Kahlo y Diego Rivera, p.21) - ك.

ملاعب التنس ويرسم تخطيطات لها فيما هي تزاول لعبتها الأثيرة، وكان يتوارى عن الأنظار بضعة أيام. حين كان يفعل ذلك، كانت فريدا تستكشف بمفردها، وهي تركب في أتوبيس كهربائي صاعدة ونازلة هضاب المدينة شديدة الانحدار. صقلتْ لغتها الإنكليزية من خلال الممارسة، وزارت المتاحف، وتجولتْ هنا وهناك عبر «الحي الصيني» باحثةً عن الحرائر (جمع حرير) الشرقية كي تصنع منها تنورات طويلة لها. «المدينة والخليج الصغير كانا طاغيين»[1]، كتبتْ إلى صديقة صباها إيزابيل كامپوس: «ما هو رائع حقاً هو [الحي الصيني]. الصينيون عاطفيون إلى حدٍّ بعيد ولم أرَ في حياتي كلها أطفالاً حلوين مثل هؤلاء الأطفال الصينيين. أجل، إنهم أطفال استثنائيون فعلاً. أودُّ أن أسرق واحداً منهم كي تريه بنفسكِ... إن المجيء إلى هنا شيءٌ ذو معنى، لأنه فتح عينيَّ وقد شاهدتُ عدداً هائلاً من الأشياء الجديدة والجميلة».

«كنا نُكرَّم في الحفلات[2]، وجبات الطعام، حفلات الاستقبال»، تذكَّر ريڤيرا. «أعطيتُ محاضرات». في الواقع، لم يُعطِ فقط محاضرات في معاهد من مثل «جمعية سان فرانسيسكو للفنانات» و«مؤتمر جمعية الفَنّ الباسفيكي»، بل أُعطيَ أيضاً (لكنه لم يقبلْ) وظائفَ تدريسية حسنة الأجور في «جامعة كاليفورنيا» و«كلية ميلس». بما أن لغته الإنكليزية محدودة، كان يحاضر بطلاقة باللغة الفرنسية، وإيملي جوزيف، وهي كاتبة في شؤون الفَنّ تعمل لمصلحة جريدة «*سان فرانسيسكو كرونكل*»، وزوجة الرسام سيدني جوزيف، عملتْ كمترجمة بجانبه. تبين أن حشداً واسعاً من الجمهور يرى ويسمع خطابه عن الفَنّ والتقدم الاجتماعي، مواضيع شيقة تتعلق بـ «أعوام الكساد الاقتصادي». في كانون الأول/ديسمبر كان «قصر كاليفورنيا»، التابع إلى «متحف سان فرانسيسكو للفنون الجميلة»، Legion of Honor، مُنح ريڤيرا معرضاً شخصياً، وعَرَضتْ غاليريهات عديدة في كاليفورنيا أعماله؛ عن واحدةٍ من افتتاحيات معارضه الفردية، كتب مراسل جريدة

1- المدينة والخليج الصغير كانا طاغيين: *فريدا كاهلو*، رسالة إلى إيزابيل كامپوس (3 أيار/مايو، 1931)، منشورة في تيبول، «*فريدا كاهلو*» 42 - 43 - ك.

2- «كنا نُكرَّم في الحفلات»: ريڤيرا، «فني، حياتي» - ك.

[*Call - Bulletin*][1] أن الحشد تألَّف «تقريباً من جميع سكان سان فرانسيسكو الذين أنشدوا أغنيةً. مثّل هو بلاده كقنصل، قطع صحراءً على ظهر جمل، حرَّر مجلةً، أو مثّل في مسرحيات».

أخيراً، حين شرع ريڤيرا يرسم، اندفع عميقاً بتهور، يجمع من حوله حاشيةً من المساعدين، بعضهم مقابل رواتب، وبعضهم الآخر كانوا متطوّعين أقبلوا من جهات العالم الأربع كي يتدرَّبوا مع الـ«الأستاذ maestro» الأسطوري. كان هنالك، في سبيل المثال، الوفي والموثوق به أندريس سانشيث فلوريس، وهو شاب مكسيكي استخدمه ريڤيرا على مدى أعوام بوصفه كيمياوياً له. خبيراً في فحص الأصباغ، طحنها ومزجها، خدم سانشيث فلوريس كذلك فريدا وريڤيرا بصفة سائق سيارتهما الخاصة، لأن أياً منهما لم يكنْ بوسعه قيادة السيارة. مساعد ريڤيرا الرئيس وعامل الجص[2] في الولايات المتحدة هو الفنان كليفورد وايت، وهو رجل طويل القامة، ذو بنية قوية، ووسيم، شاء أن يكون رجل شرطي خيَّالة كندياً قبل سفره إلى المكسيك كي يطلب عملاً من ريڤيرا. وثمة مساعد آخر، وهو شخص غريب الأطوار، الرسام اللورد جون هاستنغ، وهو رجل إنكليزي راديكالي كان في طريقه من تاهيتي إلى المكسيك بهدف أن يكون أحد تابعي ريڤيرا من دون أجر حين قابله بالمصادفة في سان فرانسيسكو. ماثيو بارنيس، وهو فنان وممثل، أضاف سمةً مميزةً من البهجة إلى طاقم العمل، وكان هنالك آخرون انضموا إلى الفريق برهةً من الزمن ومن ثم تواروا عن الأنظار. مساعدو ريڤيرا وزوجاتهم صادقوا فريدا، مع أنّها كانت مغتبطةً بصحبتهم، لم تعقدْ صلةً حميمةً مع أيّ واحد منهم في سان فرانسيسكو. شأنها شأن كثيرين ممَن يشعرون بالخجل وعدم الارتياح في البيئة الجديدة، كانت تزدري نوعاً ما الأشخاص الذين تقابلهم، وهذا الازدراء تفاقم وازدادتْ حدَّته وتحوّل إلى نقد. «أنا لا أحب الأمريكيين كثيراً جداً»[3]، كتبتْ، «إنهم يبعثون على

1- كتب مراسل جريدة [*Call - Bulletin*]: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 287 - ك.

2- عامل الجصّ plasterer: بالدارجة العراقية: «المبَيضجي» - م.

3- «أنا لا أحب الأمريكيين كثيراً جداً»: رسالة فريدا كاهلو إلى إيزابيل كامبوس، 3 أيار/ مايو، 1931 - ك.

الضجر وجميعهم لهم وجوه تشبه أرغفة غير محمَّصة (بخاصة النسوة الطاعنات في السنّ)».

أما ريڤيرا فكان يحس بشكلٍ مختلف. كانت لديه شهية شرهة لتجربةٍ جديدةٍ وشعورٍ جديد، وكان يتقدّم كثيراً في الحوار الجيد وفي الخمر والطعام الجيدين على السواء. قدّم فريدا إلى أصدقائه: رالف ستاكپول، بالطبع، وزوجته، جينيه Ginette؛ إميلي وسيدني جوزيف؛ تيموثي بفلوغر، معمار «مبنى بورصة سان فرانسيكو الجديد»؛ ووليم غيرستل. كما جددتْ تعارفها على وسيط التأمين والزبون الدائم للفن، العجوز ألبرت أم. بيندر الذي زار المكسيك وحصل على عددٍ من رسوم ريڤيرا. كان بيندر يعرف جميع الأشخاص الصالحين - كان هو الذي أفلح أخيراً في الحصول على رخصة لريڤيرا بغية دخوله إلى الولايات المتحدة (بوصفه شيوعياً معترَفاً به، عجز ريڤيرا عن الحصول على فيزا) - ومع ستاكپول جمعا المتبضِّعين بينهما من أجل عمل ريڤيرا.

في سان فرانسيسكو، قابلتْ فريدا إدوارد ويستون أول مرة. لا بدّ أنها كانت تتطلع إلى التعرف عليه، لأن تينا مودوتي حدثتها عنه، وكان ريڤيرا معجباً أيّما إعجاب بصور ويستون الفوتوغرافية. مع أنّه يبدو أشبه ببروفيسور هادئ، كان ويستون بركاناً ويتمانياً[1] (نسبةً إلى والت ويتمان) ينفث شغفاً حسياً ومُبهجاً إلى أقصى حد بالحياة. «أنا المغامر[2] في رحلةٍ استكشافية»، كتب عن نفسه، «مستعدٌ لاستقبال انطباعاتٍ مفعمةٍ بالحيوية، متلهِّفٌ لآفاقٍ نابضة بالنشاط والعنفوان... كي أتعرّف على نفسي في، وأتوحَّد مع: أيِّ شيءٍ يمكنني أن أميزه بوصفه جزءاً جوهرياً مني - «من ذاتي» - في الإيقاعات الكونية». مع ويستون، كما هو الحال مع ريڤيرا، تلك «الآفاق النابضة بالنشاط والعنفوان» هي النساء في كثيرٍ من الأحيان، وعلى غرار

1- ويتمانية: نسبةً إلى والت ويتمان (1819 - 1892)، وهو شاعر، كاتب مقالات وصحافي أمريكي شهير، صاحب الديوان الشعري ذائع الصيت «أوراق العشب». هذه الصفة كناية عن الحيوية، والديمقراطية، والصراحة - م.

2- «أنا المغامر»: ويستون، *«دفاتر يوميات»*، المجلد الثاني، «كاليفورنيا»: xi - ك. (بعض الكتب الأجنبية تبدأ ترقيم صفحاتها بأرقام لاتينية قبل الصفحة رقم واحد من الكتاب، وغالباً ما تكون هذه الصفحات هي مقدّمة الكتاب أو ما شاكل - م).

ريڤيرا، كان المصوِّر الفوتوغرافي لا يُقاوَم. «لماذا هذا المدّ من النساء؟»[1] سأل، مسروراً إنما حائراً ومرتبكاً. «لماذا أتين كلُّهن مرةً واحدة؟»

التقى ويستون آل ريڤيرا من غير توقُّع في الرابع عشر من كانون الأول/ ديسمبر، 1930، وأشار في يومياته: «قابلتُ دييغو![2] وقفتُ بجانب بلوك صخري، مشيتُ إلى الخارج بينما كان يتحرك بتثاقل نازلاً درجات السلم إلى فناء رالف في منزل جيسوب - وغمرني بمحبته في عناقٍ حميم. صوّرتُ دييغو فوتوغرافياً كرةً أخرى، زوجته الجديدة - فريدا - أيضاً: ثَمَّة اختلاف شديد بينها وبين لوبي؛ هزيلة الجسم - دمية صغيرة بجوار دييغو، لكنها دميةٌ بالحجم فقط، لأنها قوية وغاية في الجمال، لا تُظهر إلا الشيء القليل من الدم الألماني لأبيها. كانت ترتدي زيّاً محليّاً، مكسيكياً، حتى فيما يتعلق بصندَلَيها، أحدثتْ إثارةً كبيرةً في شوارع سان فرانسيسكو. كان الناس يقفون في مساراتهما كي يحدِّقوا إليهما بتعجُّبٍ وذهول. تناولنا طعامنا في مطعم إيطالي صغير حيث يحتشد كثيرٌ من الفنانين، استذكرنا أيامنا الخوالي في المكسيك، مع وعود باللقاء ثانيةً في وقتٍ عاجل في [كارمل]».

في واحدة من الصور الفوتوغرافية، لعلّها أُخِذَتْ في استوديو ستاكپول، ديغو بهيئة فيليَّة (نسبة إلى الفيل) يحدّق بحب إلى عروسته التي ترتدي زيها المكسيكي وتلبس ثلاث قلائد من الخرز الثقيلة المنتمية للعصر ما قبل الكولومبي. هي لا تتطلع إلى زوجها. بدلاً من ذلك، كانت تتطلع إلى المصور الفوتوغرافي بلهوٍ مَشُوب بالغنج، والفضول - وهذا شيء غير طبيعي بالنسبة لامرأة نادراً ما تبتسم لآلة التصوير.

بينما كانت في سان فرانسيسكو، صادقتْ فريدا أيضاً ليو إليوسير، وهو جرَّاح صدر ذائع الصيت كان متخصِّصاً كذلك في جراحة العظام حدث أن قابله ريڤيرا في المكسيك، العام 1926. طَوَال بقية حياتها، كانت نصيحته الطبية التي وثقتْ بها أكثر من نصيحة أي طبيب آخر، وكانت رسائلها إليه تحفل بالأسئلة حول أمراضها وأوجاعها المتنوعة. في كانون الأول/ ديسمبر 1930،

1- «لماذا هذا المدّ من النساء؟»: م. س. ix.

2- «قابلتُ ديغا!»: م. س: 198 - 199 - ك.

حين استشارته لأول مرة، شخّص تشوُّهاً ولادياً في عمودها الفقري[1] (ميلان جانبي في العمود الفقري scoliosis) وفقدان قرص في إحدى الفقرات. زيادةً على ذلك، غَبَّ وصولها إلى سان فرانسيسكو كانت قَدَمُها اليمنى قد بدأتْ تنحرف إلى الخارج بشكل أوضح، وباتتْ أوتارها متوترةً جداً بحيث أمسى مشيها صعباً.

في سن التاسعة والأربعين[2]، كان الدكتور إليوسير رئيس الخدمة في «مستشفى سان فرانسيسكو العام» فضلاً عن كونه بروفيسوراً سريرياً للجراحة في «كلية الطب بجامعة ستانفورد». لكن متطلبات مهنته لم تثنِه عن مصاحبة الأشخاص الذين يحبهم، والرجل القصير، داكن الشعر ذو العينين الذكيتين، العميقتين اللتين كانتا تطرفان في أحيان كثيرة كان محبوباً بالمقابل من جميع أولئك الذين يعرفونه، بمن فيهم فريدا. في الأعوام المقبلة، كان عليه أن يطيع ضميره الاجتماعي (وليس السياسي بالضرورة)، وأن يقوم بمهمات إنسانية في روسيا، أمريكا الجنوبية، والصين، وفي العام 1938 يخدم كطبيب مع «الجيش الجمهوري الإسباني». بدءاً من «تقاعده» في العام 1952 حتى وفاته في العام 1976 في سن الخامسة والتسعين، اهتم بطب المجتمع في قصبةٍ *ranchería* صغيرةٍ ونائية بالقرب من قرية تاكامبارو Tacámbaro في Michoacan، المكسيك.

كان مستقلاً تماماً وعاداته الغريبة المحببة سلّتْ أصدقاءه. في منتصف الليل تعوّد أن يغادر غرفة مكتبه، يجهِّز مركبَه الشراعي وحيد الصّاري بقياس اثنتين وثلاثين قدماً، ويبحر عبر الخليج الصغير متجهاً صوب «ريد روك

1- شخّص تشوهاً ولادياً في عمودها الفقري: التشخيص يدل على أن جميع مشكلات فريدا التالية التي حصلتْ لعمودها الفقري ليستْ كلها ناجمة عن الحادثة. كما يبدو أيضاً أن فريدا كانت لديها أعراض السفلس «الزهري»، وقد أجرت اختبار واسرمان وكاهن. كانت نتائج الفحص «موجبة نوعاً ما»، وكانت قد تلقتْ علاجاً للمرض. الفحوصات التالية التي أجرتها في عقديْ الثلاثينيّات والأربعينيات كانت (عادةً) سالبة (بيغون، تقرير طبي) – ك. (السفلس أو الزهري من الأمراض المنقولة جنسياً، تسببه بكتيريا تُدعى: تريبونيما باليدم. فحص واشرمان وكاهن لم يُعدْ يُستخدم حالياً؛ الفحص الجاري حالياً هو فحص VDRL– م).

2- في سن التاسعة والأربعين: هذا الوصف لشخصية الدكتور إليوسير وحياته مستقى من حوار شخصي مع جويس كامبيل، تاكامبارو، ميتشواكان، المكسيك، تموز/ يوليو 1977. جويس كامبيل هو أعز أصدقاء الدكتور إليوسير على مدى أعوام طويلة – ك.

آيلند». في الفجر، بعد تناول الفطور على متن المركب، يبحر عائداً إلى المدينة وإلى مقر عمله. غالباً يقطع رحلته في منتصف الليل كي يظهر في نحو الثالثة فجراً ليكون بجوار أسرّة مرضى يعانون من حالات خطيرة. كما كان موسيقياً ممتازاً، وكانت تجمعات موسيقى الغرفة في شقته الواقعة في «ليفينوورث ستريت» مشهورة، تجذب أصدقاءَ موسيقيين من مثل إسحق شتيرن، Joseph Szigeti وبيير مونتو Pierre Monteux. ذات مرة استقلّ قطاراً كي يحضر مؤتمراً طبياً في الساحل الشرقي لا يحمل شيئاً باستثناء كمانه الأوسط وفرشاة أسنانه. وفي الطريق، أمضى لياليه يعزف على كمانه ويكتب الورقة التي ينوي إعطاءها في المؤتمر. لم يعرفْ أحدٌ متى كان ينام الطبيب.

كإيماءة حب وعرفان بالجميل، ربما كذلك كشكل من أشكال تسديد ثمن رعايته الطبية، رسمتْ فريدا «*بورتريه للدكتور ليو إليوسير*» (الصورة رقم 21) وكتبتْ عليه: «إلى الدكتور ليو إليوسير مع كل الودّ، فريدا كاهلو. سان فرانسيسكو، كاليفورنيا. 1931». مرتدياً بزة داكنة اللون وقميصاً أبيض ذا ياقة عالية مُنَشّاة بنحوٍ خالٍ من العيوب، يقف بثبات، إحدى يديه تستريح على طاولة وُضع عليها شيئه المطابق – نموذج من المركَّب الشراعي كُتب عليه *Los Tres Amigos* (الأصدقاء الثلاثة). ثَمّة شيء مطابق آخر هو الرسم الموقّع من «د. ريڤيرا» المعلّق على الجدار العاري، لأن إليوسير كان زبوناً دائماً للفنون. كان الوضع قياسياً للبورتريهات بالحجم الطبيعي للرجال في مكسيك القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكانت البدائية المفرطة للأسلوب توحي بأن فريدا كان يخطر في بالها بورتريه بسيط، مثل بورتريه سيكونديو غونثاليث بفرشاة رسّام القرن التاسع عشر البدائي الشهير خوزيه ماريا إيسترادا، الذي كانت معجبةً به. في «*بورتريه للدكتور ليو إليوسير*»، كانت قد استبدلتْ فَنّ الرسم الريفي المكسيكي البسيط (الذي كانت قد جمعته هي ودييغو) من أجل جداريات ريڤيرا وبورتريهاته بوصفها مصدر إلهامها الرئيس.

«ملاحظات قليلة عن الرسم بالزيت[1]» ربما لن تكون خاطئة»، كتب الدكتور إليوسير في العاشر من كانون الثاني/ يناير، 1968، حين كانت

1- «ملاحظات قليلة عن الرسم بالزيت»: رسالة من الدكتور إليوسير إلى السيد وليم زِن، موظف الهدايا والمِنَح في «مستشفى جامعة كاليفورنيا» بسان فرانسيسكو، في أرشيف المستشفى – ك.

«مستشفى سان فرانسيسكو» على وشك أن تمنح البورتريه إلى «كلية الطب في جامعة كاليفورنيا»: «رسمته فريدا كاهلو دي ريڤيرا في منزلي الواقع في 2152 ليفينوورث ستريت، خلال زيارة آل ريڤيرا الأولى إلى سان فرانسيسكو... كان هذا البورتريه واحداً من أعمالها المبكرة، المبكرة... بشكل رئيس يطغى عليه اللونان الرمادي والأسود، إنه يمثِّلُني وأنا واقف بجوار موديل لمركب شراعي. لم يسبقْ لفريدا أن شاهدتْ قارباً شراعياً. سألتْ ديغو عن تجهيز الأشرعة، لكنه لم يُقنعْها. أخبرها أن ترسم الأشرعة كما تعتقد أنها الصورة التي يجب أن تظهر فيها. وهذا ما فعلته على وجه الدقّة».

خلال نصف السنة التي قضتها في سان فرانسيسكو، بخاصة حين كانت محدودة الحركة بسبب مشكلة قَدَمِها، رسمتْ بورتريهات عدة أخرى. وكالعادة، كانت مواضيعها هم أصدقاؤها وصديقاتها، وكالعادة أيضاً، الرابطة الشخصية بين الفنان والزبون الدائم أو الموضوع الذي أثّر على شكل ومعنى عملها: كانت بورتريهات فريدا تكرِّر أسلوبَها في حب الاختلاط بالآخرين، الذي كان مباشراً، خالياً من الادِّعاء، ظريفاً، ماكراً في أحكامه على الآخرين. رسْمُ قلم رصاص حذر ينتزع قدراً كبيراً من الغطرسة الأرستقراطية وتكلّف الليدي كريستينا هاستنغكس[1]، المولودة في ميلانو، والدارسة في جامعة أوكسفورد، التي كانت تنقّلاتها المطّردة بين حالات الضجر والغضب المتفجر أو روح الفكاهة، هذه التنقلات وجدتها فريدا فطريةً ومسلِّيةً. ثَمَّة صديقة أخرى، وهي أمريكية سوداء هويتها غير معروفة، تظهر في «*بورتريه إيڤا فريدريك*» (الصورة رقم 19) وفي رسم معاصر لامرأة عارية. كائناً من تكون هذه الصديقة، إيڤا فريدريك هي بنحو جلي امرأة ذات ذكاء وقلب، واحدة من اللواتي كانت تُكنُّ لهن فريدا عاطفةً عميقة. وبنحو جليّ بالقدر نفسه، كانت فريدا تملك ألفةً قليلةً مع الجالسة في «*بورتريه للسيدة جين وايت*»، المؤرخ في كانون الثاني/ يناير 1931، الذي يُظهر زوجة مساعد ريڤيرا الرئيس جالسةً أمام نافذة تطل على منظر لسان فرانسيسكو (الصورة رقم 20). إنه بورتريه لطيف، تقليدي. عقب ذلك بأعوام عدة، حين أقامتْ جين وايت مع آل ريڤيرا

1- الليدي كريستينا هاستنغكس: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.

في المكسيك، كتبتْ فريدا عن سخطها[1] من ضيفتها: «كان لديها عيب هائل يتصل بإيمانها التام بأنها عليلة جداً، هي لا تفعل شيئاً باستثناء التحدّث عن مرضها وعن الفيتامينات، لكنها لا تبذل أيَّ مجهود كي تدرس شيئاً ما أو تعمل... لا شيءَ في ذهن جين سوى الحماقات البالغة، من مثل كيفية صنع فساتين جديدة، كيف تصبغ وجهها بمساحيق التجميل، كيف تمشط شعرها بحيث يبدو شكلها أحسن، وهي لا تني تتكلم طَوَال اليوم عن [الموضات] وعن الأعمال الحمقاء التي لا تساوي شيئاً، وليس هذا فحسب، بل إضافةً إلى ذلك هي تفعل هذا بادّعاء يجعل المرء يشعر بالبرد».

بحلول منتصف شباط/ فبراير، أكمل دييغو قصته الرمزية allegory عن كاليفورنيا، بعد أقل من شهر على البدء فيها. وليس من العجب، أنه هو نفسه ومساعدوه عملوا بلا انقطاع إلى حد الإعياء. كي يتعافى، غادر هو وفريدا سان فرانسيسكو متجهاً إلى منزل السيدة سيغموند شتيرن، وهي صديقة زوجة ألبرت بيندر وزبونة فَنّ دائمة وبارزة، كانت تقيم في الريف بـ«أثيرتون». عطلة الراحة التي كان من المزمع أن تستمر عشرة أيام استمرتْ ستة أسابيع، خلال ثلاثة منها رسم دييغو جدارية رعويّة في غرفة طعام السيدة شتيرن.

في الأرجح هنا رسمتْ فريدا «*لوثر بوربانك*»، وهو بورتريه بستانيّ كاليفورنيا المعروف بعمله في صنع خضار وفواكه هجينة «مُطَعَّمة» (الصورة رقم 22). (لم يكنْ صانع مكائن جديدة بل نباتات جديدة وقد راق لدييغو، الذي وضعه في قصته الرمزية عن كاليفورنيا).

حوّلتْ فريدا بوربانك إلى شخصٍ هجين هو نفسه – نصف شجرة، نصف رجل. كان يبدو صغير الحجم حيال الأوراق الخضر الضخمة لنباتٍ مُجتَثٍّ من جذوره «زاوجه» أو كان يهمُّ بـ«مزاوجته» بنبات آخر، إلّا أنّه بدلاً من زرع الهجين، هو نفسه الذي زُرع: إنه يقف في حفرة، وساقاه بالبنطلون البني أصبحتا جذع شجرة. نوع من رؤية بالأشعة السينية تسمح لفريدا بأن تُظهر استمرارية الشجرة–الرجل تحت التربة، حيث كانت جذوره متشابكةً مع هيكل عظمي

1– كتبتْ فريدا عن سخطها: رسالة إلى الدكتور ليو إليوسير، 15 آذار/ مارس، 1941. رسائل فريدا كاهلو إلى الدكتور إليوسير من العام 1931 إلى العام 1946 متوافرة في أرشيف جويس كامپبل الشخصي – ك.

بشري. بوربانك، بقدميه (اللتين تحولتا إلى جذع شجرة) هما بصورة عملية تماماً في القبر، هو أول مثال على رسم فريدا لما يُصبح موضوعاً أثيراً: ثنائية الحياة–الموت وتلقيح الحياة بالموت. كانت ما تزال تتبع رؤية ريڤيرا: في تشاپنغو، حوّل الجزء السفلي من جسم تينا مودوتي العاري إلى جذع شجرة كي يُظهر الاستمرارية بين النبات والحياة الإنسانية، والموت الذي يغذّي الحياة.

«*لوثر بوربانك*»[1] هو أيضاً أول مؤشر على أن فريدا ستصبح رسامة فنتازيا بدلاً من أن تكون رسامة بورتريهات مباشرة، صريحة، واقعية نسبياً. لا نعرف ما هو الشيء الذي حثها على هذا التغيير. من المحتمل أنها شاهدتْ بعض الفنون السريالية في سان فرانسيسكو، أو لعلّ شيئاً ما في حياتها الخاصة جعلها تستذكر الغزوات الخيالية في الجداريات المكسيكية لريڤيرا (من مثل تلك الجداريات في تشاپنغو) أو في الفَنّ المكسيكي الشعبي. على أية حال، بمزيجه من الابتكار، الدهاء، والتفصيل الصغير جداً، وبسمائه الزرقاء العاصفة والهضاب الخضر الجرداء (خالية من النباتات باستثناء شجرتيْ فاكهة بوربانك)، الرسم يشير إلى أعمال من هذا الطراز تمتزج فيها الواقعية والخيال كما في «*أجدادي، أبواي وأنا*».

حين رجع الاثنان، فريدا وديغو، إلى سان فرانسيسكو في الثالث والعشرين من نيسان/ أبريل، استمر ريڤيرا أخيراً في إتمام تفويضه المعلّق من وليم غيرستل من أجل اللوحة الجصّية في «كلية كاليفورنيا للفنون الجميلة». وأدارتْ فريدا يدها إلى «*فريدا وديغو ريڤيرا*»[2]، وهو نوع من بورتريه زفاف

1- «*لوثر بوربانك*»: عنصر الفانتازيا في هذا الرسم الزيتي، يختلف كثيراً عن البورتريهات الأبسط، المباشرة أكثر، التي أنجزتها فريدا في سان فرانسيسكو، ربما يُشير إلى أنه اكتمل بعد أن رجعتْ فريدا وديغو إلى المكسيك (مدة ستة أشهر) في حزيران/ يونيو 1931. ثمّة دليل آخر على هذا ألا وهو صورة فوتوغرافية (يقيناً تقريباً أُخذتْ في المكسيك وهي موجودة الآن في أرشيفات «معهد المكسيك للفنون الجميلة») للوثر بوربانك، التي تُظهر الرسم الزيتي قبل الانتهاء منه – ك.

2- «*فريدا وديغو ريڤيرا*»: عُرض الرسم الزيتي في المعرض السنوي السادس لـ«جمعية سان فرانسيسكو للفنانات» في «قصر كاليفورنيا لوسام الشرف» في العام 1932 وبشكل بارز نُسخ في الأقل مرة واحدة في جريدة محلية. هو الآن موجود ضمن مجموعة «متحف سان فرانسيسكو» التابع لـ«وسام الشرف Legion of Honor»؛ موظفو المتحف يشعرون بقوة أن عنوان الرسم الزيتي يجب أن يتوافق مع تهجئة الكتابة وبناءً على ذلك يجب أن يكون «*فريدا وديغو ريڤيرا*» – ك.

رسمته بعد زفافها بعام ونصف (اللوحة رقم 3). وحاله حال بورتريهيْ جين وايت وإيڤا فريدريك، كان يحتوي على كتابة مُثقِّفة informative مكتوبة على شريط، وهي حيلة استخدمها كلاهما «هي وريڤيرا» مستقاة من الرسم الكولونيالي المكسيكي. كانت الرسالة ذات نبرة ساذجة وبريئة مثلما كان الرسم ذا أسلوب بسيط وفولكلوري. «هنا تشاهدنا، أنا فريدا كاهلو، مع زوجي المحبوب ديڤو ريڤيرا. رسمتُ هذه البورتريهات في مدينة سان فرانسيسكو الجميلة، كاليفورنيا، لصديقنا السيد ألبرت بيندر، وجرى ذلك في شهر نيسان/ أبريل من العام 1931». إذا كانت فريدا قد رسمتْ فعلاً «*لوثر بوربانك*» في أثيرتون، وإذا تسنى لنا أن نصدّق أنها رسمتْ بورتريه الزفاف في سان فرانسيسكو «في مدينة سان فرانسيسكو الجميلة... في شهر نيسان»، فلا بدّ أنها كانت تعمل بدأب ومثابرة تقريباً شأنها شأن زوجها، وبذلك تناقض ذكرى لوسلي بلانتش التي ذكرتْ فيها أنها «لم تكنْ ترسم كثيراً» وأنها «لم تثبِتْ نفسها كفنانة» في سان فرانسيسكو. وإذا ما حكمنا من خلال القفزة النوعية بين «*بورتريه للسيدة جين وايت*» المرسوم في كانون الثاني/ يناير وبورتريه الزواج، فإن فريدا كانت قد أخذتْ مهنتها سراً بجديةٍ تامة. في أيار/ مايو كتبتْ إلى إيزابيل كامپوس قائلةً: «أُمضي معظم وقتي في الرسم[1]. كنتُ أتوقع أن أقيم معرضاً في أيلول (معرضي الشخصي الأول) في نيويورك. ليس لدي وقتٌ كافٍ هنا، ليس بمقدوري سوى أن أبيع قليلاً من الرسوم».

في البورتريه المزدوج، تُظهر نفسها وديڤو بالطريقة التي رآها بهما أهل سان فرانسيسكو. يبدو ديڤو ضخماً بجوار عروسه. (كان طول قامته يزيد على ست أقدام، في العام 1931، ووزنه ثلاثمائة رطل. كان طول قامة فريدا خمسُ أقدام وثلاث بوصات ووزنها يناهز ثمانية وتسعين رطلاً[2]). رسمها له يتطابق مع مظهره في المقالة الطويلة «بورتريه لديڤو» التي كتبتها بعد سنوات عديدة لـ «كتالوغ» المعرض الاستعاديّ لريڤيرا: «بطنه الضخم[3]، الذي رسمتُه مشدوداً وناعماً مثل الكرة، يستريح على ساقيه القويتين،

1- «أُمضي معظم وقتي في الرسم»: كاهلو، رسالة إلى إيزابيل كامپوس، 1931 – ك.

2- الرطل يساوي 453 غراماً. وبهذا يكون وزن ديڤو نحو 135 كغم، ووزن فريدا 45 كغم تقريباً – م.

3- «بطنه الضخم»: كاهلو، «*Retrato de Diego*». – ك.

عمودين جميلين، ينتهيان بقدمين كبيرتين متجهتين إلى الخارج بزاوية منفرجة كما لو أنهما تطوقان العالم كله وكي يسند نفسه بصورة لا تُقهر على الأرض مثل كائن عجوز ينبثق منه، من الخصر فما فوق، قدوة example الجنس البشري المستقبلي، الذي يبعد عنا بألفي سنة أو ثلاثة آلاف سنة».

رُسِمَ ريفيرا بوصفه الفنان العظيم وهو يستخدم لوح مزج الألوان خاصته وفراشيه؛ فريدا في الدور الذي تحبه حباً جماً، زوجة العبقري التي يحبها حتى العبادة. يقف دييغو بقدمين مزروعتين بقوة مثل أحجار زاوية قوس من أقواس النصر؛ قدماها بخفّيهما الأنيقين لا تبدوان قويتين بما يكفي كي تسنداها، وتبدوان بالكاد تمسّان الأرض عند المسير. كانت تطفو في الهواء مثل دمية خزفية، تثبّتها قبضة رفيقها الضخم. مع ذلك فإن نظرة فريدا الثاقبة تمتاز بروح فكاهة شيطانية وقوة حازمة، وعلى الرغم من كل قلق و«أنوثة» توضّعها وفستانها، هي رابطة الجأش. يصف البورتريه شابةً تعرض – ربما تغدو مختلفةً بعض الشيء إنما أيضاً مع زهوٍّ بـ «لُقطتها» [her catch][1] – رفيقَها الجديد نحو العالم. إنه يثير نوعاً مألوفاً في المكسيك: الزوجة تتظاهر طوعياً بالدور المُذعِن لكنها في الحقيقة تدير شؤون الأسرة وتروّض زوجها بهيمنة أنيقة ورقيقة.

يتكشف بورتريه الزفاف بطريقةٍ أخرى أيضاً. فيه، يدير دييغو رأسه برفق بعيداً عن عروسته، وكلا ذراعيه تتشبّثان بجانبيه. رأسها يميل نحو كتفه، وذراعاها تتحركان في اتجاهه؛ يدا الزوجين المتشابكتان موضوعة في وسط الكَنَفَا، توحيان بالأهمية، في نظر فريدا، بأهمية رابطة الزواج. منذ البداية، يتضمن الرسم، كانت فريدا تعرف أن دييغو لا يُمكن السيطرة عليه، وأن شغفه الأول في الحياة هو فنه، فعلى الرغم من أنه ربما يحبها، كان إخلاصه الحقيقي للجمال، للمكسيك، للماركسية، لـ «الشعب»، لـ «النساء» (كثير منهن)، للنباتات، للأرض. «دييغو يتجاوز كل العلاقات الشخصية المحدودة والدقيقة»[2]، كتبتْ فريدا. «لا أصدقاءَ له، لديه حلفاء: هو رجل عاطفي جداً، لكنه لا يُسلّم نفسه قط». كانت تريد، قالت، أن تكون أفضل حلفائه.

1- اللُقطة catch: هو الزوج الذي تستحق الفوز به، تُستخدم هذه الكلمة الإنكليزية بخاصة كزوجة أو كزوج. وهذه الكلمة شائعة أيضاً في بعض بلداننا العربية – م.

2- «دييغو يتجاوز كل العلاقات الشخصية المحدودة والدقيقة»: م. س – ك.

في سان فرانسيسكو، تعلّمتْ فريدا بأن أحد السبل حتى تكون أفضل حليفٍ لريڤيرا، أن تُمسك به بالقبضة الخفيفة التي تعرضها في بورتريه الزواج، هي أن تكون مسلّيةً. في غداءٍ[1] حضره أشخاص كثيرون ينتمون إلى عالم الفَنّ، في سبيل المثال، لاحظتْ شابةً جالسةً بجوار دييغو كانت تغويه بلهفة عارضةً مفاتنها؛ كان يبتسم بابتهاج. ارتشفتْ فريدا نبيذها وبدأتْ تشن عليها هجوماً معاكساً؛ بهدوء في أول الأمر، شرعتْ تنشد أغاني مكسيكية هزلية، دون المستوى وتؤدي بعض الحركات. وحين فعل النبيذ فعله، أصبحتْ أكثر وقاحةً إلى أن أمسَتِ الطاولة كلها في راحة يدها؛ مع نظرات دييغو المتسلية، والمتأثرة المستقرة عليها، انتصرتْ. كانت وقاحتها وعزيمتها لأن تكون «امرأة ريڤيرا» واضحتين في بورتريه زواج فريدا؛ يقيناً بغمزة سرية أعطتْ هي الخطوط العامة لنفسها ولدييغو الشكل ذاته من مثل الحرف الأولي المنحوت على إبزيم حزام دييغو – الحرف *دال*.

فيما كانت فريدا تقدّم زوجها للمُشاهِد كشكل بشري واقف ينظر إلى الأمام بأدب، كان هو مشغولاً بـ«كلية الفنون الجميلة في كاليفورنيا»، يقدّم نفسه جالساً وظهره للجمهور. كانت جداريته أضحوكة ضخمة تمتاز بخداع بصري[2]. يظهر دييغو ومساعدوه على سقالة مرسومة بنحو مُضلّل، منخرطاً في رسم لوحة جصّية لعامل على ما يبدو أنه الحائط الحقيقي للغرفة. وعلى غرار كثير جداً من صور العمال في ذلك العقد حين كان يتوافر عملٌ قليل، كان بطل ريڤيرا صاحب الخوذة يشبه صليباً بين غولياث[3] وجي. آي. جو G. I.Joe، بينما هو يقبض على عتلات السيطرة الخاصة بالمستقبل التي ينظر إليها بذلك الجد المثقل بالمعاني الذي يمثل صور ثلاثينيات القرن العشرين للرجل النموذجي. شوهدوا وهم يناقشون فَنّ الخطط المعمارية للكلية تحت السقالة: تيموثي پفلويغر، وليم

1– في غداءٍ: بلانتش، حوار شخصي – ك.

2– خداع بصري: وردت بالفرنسية: tromp l'oeil. وهي تقنية فنية، تستخدم الأخيلة الواقعية لخلق خداع بصري بحيث إنّ الأشياء المرسومة تقع في ثلاثة أبعاد – م.

3– غولياث Goliath: جندي عملاق من غاث Gath في فلسطين الموغِلة في القِدم. الفصل 17 من الانجيل يصف النزاع المسلح بين الفلسطينيين بقيادة غولياث وجيش إسرائيل. ولد غولياث في العام 1060 ق. م وتوفي في العام 1030 ق. م. – م.

غيرستل، وآرثر براون الابن، معمار الكلية، ثلاثتهم كانوا يرتدون البزات والقبعات التي تميزهم عن الفنانين بالقمصان ذات الأكمام والعامل. في وسط «*صناعة لوحة جصّية*» ضبطاً تتدلى مؤخرة ريڤيرا الفسيحة على حافة السقالة فيما هو يتأمل رسمه للرجل الثابت أكثر والملائم أكثر الذي ينتمي إليه المستقبل. هكذا يأمر ريڤيرا طلبة الفَنّ مازحاً فيما يتعلق بالعلاقة بين الفَنّ والثورة! إذا كان وصوله إلى سان فرانسيسكو هو بغرض أن يرسم جداريات «البورصة» قد قوبل بالسخط الشعبي - ريڤيرا «يصلح لمكسيكو سيتي[1]؛ أهل سان فرانسيكو يصلحون لسان فرانسيسكو»، هكذا جاء أحد العناوين الرئيسة «المانشيتات» في إحدى الجرائد - رافقتْ خروجه عاصفةٌ من السجال. كانت شكوى الرسام كينيث كالاهان[2] نموذجية: «كثير من أهل سان فرانسيسكو»، قال، «اختاروا أن يروا في هذه الإيماءة [صورة مؤخرة ريڤيرا] إهانةً مباشرةً، وربما بدتْ متعمَّدةً. لئن كانت مزحة، فهي بالأحرى مزحةٌ مسليةٌ نوعاً ما، لكنها ذات ذوق سَيِّئ». كانت رسائل ريڤيرا الاجتماعية لا تحرِّض ضبطاً على الثورة الاجتماعية في الولايات المتحدة، لكنها أحدثتْ فتنةً كبيرةً.

في الثامن من حزيران/ يونيو، 1931، بعد أن انتهى من اللوحة الجصّية بخمسة أيام، طارتْ فريدا صحبة ديغو إلى المكسيك، حيث استدعاه بالرسائل والبرقيات رئيس الجمهورية أورتيث روبيو، الذي كان متلهفاً لأن يكمل ريڤيرا الجدارية التي بدأها في سلم «القصر الوطني». مكثا في المنزل الأزرق بكويواكان، بينما، بالمال الذي كسبه من زبائن الفَنّ الدائمين الأمريكيين، بدأ يشيد بيتاً جديداً في قطاع «سان أنجيل» من مكسيكو سيتي، وهو البيت الذي كان من المقرر أن يكون منزلين متصلين بوساطة جسر. (ثَمّة صورة في العام 1931 تُظهر آل ريڤيرا معاً مع المخرج السينمائي الروسي سيرغي إيزينشتاين، الذي كان حاضراً في مكسيكو يخرج فيلمه

1- «ريڤيرا يصلح لمكسيكو سيتي»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 285 - ك.

2- شكوى الرسام كينيث كالاهان: م. س: 292. في الأعوام اللاحقة كانت الجدارية قد غُطيتْ، لا بسبب «مؤخرة ريڤيرا السمينة» بل لأن الفَنّ الرمزي figurative art أمسى عتيق الموضة. كانت الأزمنة قد تغيرتْ، وهي ذي الآن مرةً أخرى تُعرض بفخر واعتزاز - ك.

الملحمي «تحيا المكسيك *Que Viva Mexico*»[1]، واقفاً على درجات الفناء في كويواكان).

بعد مضي أسبوع على عودتهما، كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير:

كويواكان، 14 حزيران، 1931

الدكتور العزيز

لا يسعكَ أن تتخيّل الوجع الذي كابدناه بسبب عدم رؤيتك قبل مجيئنا إلى هنا، إلّا أنّه كان شيئاً مستحيلاً. اتصلتُ هاتفياً بمكتبكَ ثلاث مرات من دون أن أعثر عليك بما أنه لم يردَّ أحد على اتصالي الهاتفي، لذلك تركتُ كلمةً لدى كليفورد [وايت] أطلب منه أن يعملْ لي معروفاً بأن يقدِّم لك تفسيراً. وكذلك، تخيّل، كان دييغو يرسم حتى الثانية عشرة ليلاً قبل يوم مغادرتنا سان فرانسيسكو ولم يكنْ لدينا وقتٌ لأي شيء، لهذا فإن غرضَ رسالتي هذه في المقام الأول هو أن أطلب منك ألف اعتذار وأن أقول لكَ أيضاً إننا وصلنا بأمان إلى بلد الكعكات enchiladas[2] واللوبياء المقلية هذا - دييغو يعمل أصلاً في «القصر». لديه شيءٌ ما في فمه والأسوأ من ذلك أنه يعاني من الإعياء الشديد. أود، إذا ما كتبتَ لي، أن تخبره بأنه شيءٌ ضروري لصحَّته أن يرتاح قليلاً، بما أنه إذا ما واصل العمل بهذه الطريقة سوف يموت، لا تقلْ له إني أخبرتكَ أنه يعمل بإفراط ومن دون انقطاع، بل قلْ له إنكَ تعرف عن هذا الموضوع وإنه شيءٌ ضروري تماماً بالنسبة له أن ينعم بقسطٍ من الراحة. سأكون ممتنةً جداً لك.

دييغو ليس سعيداً بما أنه يفتقد صداقة أناس سان فرانسيسكو كما يفتقد المدينة نفسها، إنه حالياً لا يريد شيئاً عدا الرجوع إلى الولايات المتحدة كي يرسم. وصلتُ إلى هنا وأنا أشعر بأني في وضعٍ جيد جداً، هزيلة كالعادة وسئمة من كل شيء، غير أني أشعر بأني أحسن حالاً. لا أعرف كيف لي أن

1- تحيا المكسيك: مشروع فيلم سينمائي تم البدء به في العام 1930 من المخرج السينمائي الطليعي الروسي سيرغي إيزينشتاين (1898 - 1948). كان الفيلم يصف أحداثاً واقعية ترصد الثقافة المكسيكية والسياسة من حضارة ما قبل الاستعمار الاسباني حتى الثورة المكسيكية. تعثر إنتاج الفيلم بسبب المصاعب التي واجهها وأُلغي أخيراً. من أشهر أفلام إيزينشتاين «المدرعة بوتمكين» (العام 1925) - م.

2- الـ «enchiladas» (بالإسبانية): جمع enchilada التي تعني كعكة مسطحة من دقيق الذرة، مبرومة ومليئة بخليط متبّل، تحتوي عادةً على اللحم ومكسوة بالصَّلصة ومنكَّهة بالتوابل - م.

أجازيك على معالجتك وعلى جميع الأفضال التي قدمتها لي ولديفو. إني أعرف أن أسوأ طريقة هي أن أجازيك بالنقود، لكن مهما يكُنْ امتناني كبيراً جداً لن يعوِّض عن لطفك ورحمتك لذا ألتمسكَ وأتوسل إليكَ أن تكون طيباً بما يكفي كي تخبرني كم أنا مدينة لك بما أنكَ لا تستطيع أن تتصور مبلغ الألم الذي أعانيه لأني غادرتُ من دون أن أعطيكَ أيَّ شيء يعادل رقتك وشفقتك. في جوابك على رسالتي أخبرني كيف حالك، ماذا تفعل حالياً، أخبرني بكل شيء، وأرجوك بلِّغ تحياتي إلى الأصدقاء والصديقات كافة، بالأخص رالف وجينيه [ستاكپول].

المكسيك كما هي على الدوام، غير منظمة وماضية إلى الجحيم، الشيء الوحيد الذي تستبقيه وتحافظ عليه هو الجمال الهائل للأرض وللهنود. في كل يوم يسرق قبح الولايات المتحدة قطعةً منه، إنه شيءٌ مُحزن إلّا أنّ الناس يجب أن يأكلوا ولا يمكننا أن نفعل شيئاً كي نَحول دون أن يأكل السمك الكبير السمك الصغير. ديفو يبعث إليك تحياته الحارة. تقبَّل المحبة الخالصة التي تعلم علم اليقين أني أكنّها لك.

فريدا

آل ريڤيرا لم يطلْ بقاؤهما في المكسيك: في تموز/ يوليو، فرانسيس فلين پين، وهي تاجرة فَنّ من نيويورك، مستشارة فنية لأسرة روكفيلر، وعضو في هيئة مدراء «جمعية الفنون المكسيكية»، أقبلتْ إلى المكسيك كي تدعو ديفو كي يقيم معرضاً استعادياً في «متحف نيويورك للفن المعاصر» الذي أُفتتح منذ عهدٍ قريب.

في أثناء الأنظمة المحافظة لكاليس والرؤساء الذين تلوه كانت الحماسة للتبادل الثقافي قد سارتْ يداً بيد مع العلاقات المتحسنة بين الولايات المتحدة والمكسيك. كانت إحدى هذه النتائج [جمعية الفنون المكسيكية] التي برزتْ إلى الوجود في منزلٍ من منازل منهاتن يعود لجون دي. روكفيلر الابن، من أجل «تعزيز الصداقة[1]» بين شعبَيْ المكسيك والولايات المتحدة عبر تشجيع العلاقات الثقافية وتبادل الفنون الجميلة والتطبيقية». ساهم

1- [جمعية الفنون المكسيكية]، من أجل «تعزيز الصداقة»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديفو ريڤيرا*»: 297 – ك.

روكفيلر في توفير الاعتماد المالي الأولي: صهره، صاحب أحد مصارف نيويورك، ونثروب دبليو. ألدريتش، هو رئيس الجمعية (لعلها ليستْ مصادفةً أن أسرتيْ روكفيلر وألدريتش كلتيهما كانت لديهما ممتلكات في أمريكا اللاتينية). «لئن كان ريڤيرا صالحاً بما يكفي لإدارة كاليس»، قررَتِ الجمعية، «فقد كان صالحاً بقدرٍ كافٍ للرأسمالية». «العمود الفقري نفسه العائد لديغو[1] هو الذي يرسم وليس السياسة»، ناقشَتِ السيدة پايين في مقالتها المخصَّصة لـ «كاتالوغ» معرض ريڤيرا.

يقيناً لم يكنْ بوسع ديغو أن يرفض شرف معرض استعادي في «متحف الفَنّ الحديث» - وهو ثاني معرض شخصي (كان المعرض الأول من نصيب ماتيس) والمعرض الرابع عشر للمتحف. ومرةً أخرى ترك جداريات «القصر الوطني» غير مكتملة، وفجراً في يومٍ من أيام منتصف تشرين الثاني/ نوفمبر، رافق ديغو وفريدا السيدة پين و«مبيِّضجي» ريڤيرا الوفيّ، رامون ألڤا، أبحروا إلى ميناء نيويورك على متن الـ «*Morro Castle*». كان ديغو على ظهر السفينة[2]، مليئاً بحماسته الشديدة المعهودة. كان يلوّح بذراعيه، ويشير إلى جمال الأضواء في ناطحات سحاب منهاتن، إلى روعة وبهاء الضباب، الشمس المشرقة، زوارق السَحب، المُعَدِّيات «العبَّارات»، عمال البَرْشَمَة وهم يعملون على ظهر السفينة. تصاعد خيط من الدخان من سيجاره ذي السبع بوصات ودار حول الحاشية العريضة لقبعته المكسيكية «الصمبريرة» التي لوّحتها الشمس. كانت بسمته، كالعادة، لطيفةً، وسلوكه دمِثاً، كيِّساً. صرّح القادم الجديد لمراسل جريدة «*هيرالد تريبيون نيويورك*» الذي جاء إلى ظهر السفينة كي يُجري حواراً معه: «ما من سببٍ في العالم يرغم شخصاً وُلد في قارتنا على الذهاب إلى أوروبا من أجل الإلهام أو الدراسة. هي ذي المسألة - القوة، الطاقة، الحزن، المجد، نضارة وشباب بلدينا». وفي

1- «العمود الفقري نفسه العائد لديغو»: متحف الفَنّ الحديث، ديغو ريڤيرا، كتالوغ معرض (نيويورك: متحف الفَنّ الحديث، 1931): 35 - ك.

2- كان ديغو على ظهر السفينة: تفاصيل وصول آل ريڤيرا إلى نيويورك وتعليقات ديغو مستقاة من جريدة «*نيويورك هيرالد تريبيون*»، 14 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1931. وصف الوصول بقلم بيرترام وولفي («*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 278) ورد (بنحو خاطئ) «*نيويورك هيرالد تريبيون*»، 14 كانون الأول/ ديسمبر، 1931 - ك.

معرض إعجابه بـ «المبنى العادل Equitable Building» (1914) في أسفل منهاتن، وهو مبنى ضخم يرتفع أربعين طابقاً من خط المباني (كان هذا واحداً من المباني الذي دفع المدينة لأن تكتب «قانون تقسيم المناطق zoning laws» في العام 1916، الذي كان يتطلب الارتدادات الجدارية لناطحات السحاب)، حيث أعلن قائلاً: «ها نحن الآن على تربتنا، أكان المعماريون يعرفون ذلك أم لا، كانوا قد تلقوا الإلهام في ذلك التصميم بالشعور نفسه الذي حثَّ الشعب الغابر في يوكاتان كي يشيدوا معابدهم». لعب ريڤيرا حتى النهاية دور السفير الثقافي القادم من «الجنوب». «كانت شعوب أمريكا الشمالية والجنوبية شعباً واحداً، يافعاً، مفعماً بالحيوية والنشاط»، قال. إن عصراً جديداً، متسقاً يُثمر تعبيراً أمريكياً جديداً في الفَنّ: «نحن كلنا نسعى جاهدين من أجل الكمال - كلنا من دون استثناء، في الطبقات كلها. أشعر أننا سننجح في هذا المجهود الذي نبذله في ميدان التعاون».

وبينما كانت السفينة تقترب من حوض السفن، لوّح ريڤيرا بحماسة وتوق شديدين لحشدٍ من الأصدقاء والمرحِّبين. كان ينتظر على الرصيف الممتد في البحر إي. كونغر غووديير، رئيسَ «متحف الفَنّ الحديث» اللطيف وذا الشعر الأبيض، الذي سيغدو صديقاً حميماً لفريدا، ورجلان كان ريڤيرا قد قابلهما في موسكو، العام 1928 - جيريه أبوت، المدير المساعد للمتحف، ومديره الشاب اللامع، ألفريد أج. بار، الابن، الذي سيزور، بعد عقدٍ من الأعوام، استوديو فريدا في كويواكان، ويعطي مضيفته رضاه العميق من خلال نظرات الاستحسان الموجَّهة إلى فنِّها وشخصها معاً. كليفورد وايت وعدد من مساعدي ريڤيرا كانوا هناك، أيضاً.

بعد أن وضعا حاجياتهما في شقةٍ من شقق «هوتيل باربيزون - پلازا»، الواقع في «الجادة السادسة»، والـ«سنترال بارك ساوث»، فريدا وديغو ذهبا على الفور إلى مبنى «هيكيشر بيلدنغ»، الواقع في «الشارع السابع والخمسين» و«الجادة الخامسة»، الذي كان يُؤوي في ذلك الوقت «متحف الفَنّ الحديث». هناك تفحَّصا قاعات عرض المتحف التي ستملؤها في وقتٍ عاجل لوحات ريڤيرا والاستوديو الذي هُيِّئ له في الطابق العلوي من المبنى. هنا سيعمل ريڤيرا في وقتٍ محدود؛ كان لديه ما يزيد قليلاً على

الشهر كي يستعدَّ لإقامة معرضه، الذي سيشمل 143 من لوحاته الزيتية، لوحاته المرسومة بالألوان المائية، رسومه فضلاً عن سبع لوحات جصّية مُتحرِّكة، ثلاث منها كانت قطعاً جديدة اعتمدتْ على ملاحظاته لمنهاتن.

مع أنّ ريڤيرا عمل ليلاً ونهاراً، متوقفاً بين الحين والحين كي يشرب كأساً من الحليب، لم يكنْ يستقطع من وقته كي يلعب دور الأسد الاجتماعي، وكان هو وفريدا ضيفَيْ شرف في سلسلة من حفلات الأنس والسمر وحفلات الاستقبال. عبر السيدة بيين ذات الارتباطات الجيدة، قابلا شخصياتٍ مؤثرةً من أهل نيويورك من عالم المال وعالم الفَنّ على السواء. السيدة دي. روكفيلر (اسمها بالولادة أبي ألدريتش)، في سبيل المثال، أمستْ صديقة ريڤيرا وزبونته الدائمة. ذات مرة، طلبتْ منه[1] أن يرسم على حائط غرفة الطعام بمنزلها نسخةً من «*ليل الأثرياء The Night of the Rich*» سيئة الصيت، وهي لوحة جصّية في «مبنى وزارة التربية والتعليم» تُظهر جي. پي. مورغان، وهنري فورد وهما يتناولان الغداء على شريط التلغراف الكاتب[2]، إلاّ أنّ ريڤيرا رفض: مع أنه وافق على أن الفكرة مسلِّية، كان يعرف كذلك أنها تجعل من قناعاته السياسية أشياءَ تافهة. كان ريڤيرا، على كل حال، قد تمتع فعلاً بـ «ليل الأثرياء» خاصته his own nights of the rich. توجد صورة مضحكة بنحوٍ مدهش له وهو يحضر مأدبة رسمية في «نادي الجامعة» الممتاز؛ لا يُمكن تمييزه تقريباً عن مضيفيه – بديناً، أصلع، حسن الهندام، وهو يتلذَّذُ بوجبة طعامه السخية.

«ريڤيرا أصلاً ينخرط في العمل والمدينة تثير اهتمامه كثيراً واهتمامي أنا أيضاً»، كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير في الثالث والعشرين من تشرين الثاني/ نوفمبر، «أما أنا، كعادتي، لا أفعل شيئاً عدا النظر والشعور بالملل في أثناء بعض الساعات. هذه الأيام كانت حافلةً بالدعوات إلى منازل الأشخاص [الصالحين] وأنا بالأحرى متعبة إلّا أنّ هذا الأمر سينتهي قريباً جداً وشيئاً فشيئاً سأكون قادرةً على الشروع بفعل ما يحلو لي».

1– ذات مرّة، طلبتْ منه: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2– شريط التلغراف الكاتب ticker tape: شريط ورقي يَطبع عليه التلغراف الكاتب ما يتلقاه من أنباء – م.

لوسيانه وسوزانه بلوخ، ابنتا الموسيقي السويسري إرنست بلوخ[1]، التقتا آل ريفيرا غبَّ وصولهما إلى منهاتن في مأدبة عشاء أقامتها زبونة ريفيرا الدائمة السيدة تشارلس ليمان لشقيقتها، السيدة سيغموند شتيرن. «كنتُ أجلس لِصقَ دييغو»[2]، تتذكر لوسيانه. «سيطرتُ عليه وتحدثتُ معه كثيراً. تأثرتُ كثيراً برأي ريفيرا القائل بأن المكائن كانت مذهلةً؛ كان جميع الفنانين الذين أعرفهم يعتقدون أن المكائن فظيعة». قالت لوسيانه لريفيرا بأنها كانت مدعوةً كي تصبح رئيسة «قسم النحت» في «كلية فرانك ليويد رايت» في «تاليسين». «رايت هو متملق الرأسماليين»، قال ريفيرا، «لأنه يؤمن بتفريق البشر». كانت لوسيانه مستغرقةً جداً في دييغو ريفيرا بحيث إنّها لم ترَ أحداً سواه، «باستثناء أني مرةً واحدة بين حينٍ وآخر كنتُ أرى فريدا هذه بحاجب واحد يقطع جبينها وحليها الجميلة، وهي تعطيني هذه المظاهر القذرة. بعد العشاء، أقبلتْ إليَّ فريدا، وألقتْ عليَّ نظرةً حادةً فعلاً وانبرتْ قائلةً، «إنّي أكرهكِ!». تأثّرتُ كثيراً. كان هذا أول اتصال لي مع فريدا وأحببتها على ذلك. في أثناء العشاء كانت تحسب أني كنتُ أتغازل مع دييغو». في اليوم التالي مضتْ لوسيانه إلى استوديو ريفيرا وبدأتْ تعمل معه كمساعدة له. ما إن عرفتْ فريدا أن لوسيانه لم تكنْ تسعى لإغواء زوجها بل كانت تحب فقط قيمة شخصيته وتوهُّجها، أصبحَتِ الاثنتان صديقتين حميمتين. (حين تزوجتْ لوسيانه، بعد أعوام قليلة، ستيفن ديمتروف، وهو مساعد آخر لريفيرا، أنجبَتِ ابناً، كانت فريدا عرّابتَه).

كانت انطباعات فريدا عن مدينة نيويورك قد سجّلتْها في رسالةٍ أخرى (26 تشرين الثاني) إلى الدكتور إليوسير:

> المجتمع الراقي هنا طردني وأنا أشعر بشيءٍ من الغضب حيال جميع هؤلاء الرجال الأثرياء هنا، بما أني رأيتُ آلاف الأشخاص في حالات مزرية من البؤس والتعاسة من دون أن يكون لديهم شيءٌ يأكلونه وليس

1- إرنست بلوخ Ernest Bloch (1880 – 1959): موسيقي سويسري-أمريكي. يُعدُّ واحداً من أبرز المؤلفين الموسيقيين السويسريين في التاريخ. فضلاً عن تسجيلاته الموسيقية، له مسيرة أكاديمية تُوِّجَتْ بمنصب Professor Emeritus في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، العام 1952 – م.

2- «كنتُ أجلس لِصق دييغو»: م. س – ك.

لديهم مكانٌ ينامون فيه، هذا هو أكثر ما أثّر فيَّ هنا، إنه شيءٌ مُفزِع أن ترى الأغنياء وهم يقيمون حفلات السمر والأنس ليلاً ونهاراً بينما آلافٌ وآلافٌ من الناس يموتون من الجوع...

مع أنّي مهتمّةٌ جداً بكل التطورات الصناعية والميكانيكية في الولايات المتحدة، أجد أن الأمريكيين يفتقرون تماماً إلى رهافة الحسّ والذائقة السليمة.

إنهم يعيشون كما لو في سجن مطبخ كبير، قذر وغير مريح. كانت المنازل تبدو أشبه بأفران خبز وكل الراحة التي يتحدثون عنها هي مجرد خرافة. لا أعرف ما إذا كنتُ مخطئةً لكنني أحكي لك فقط ما أحسُّ به.

كان خجلُها ونفورها من المجتمع الأمريكي قد جعل فريدا تلتصق بشدة بريڤيرا، وتقف إلى جانبه في «متحف الفَنّ الحديث» لدى افتتاح معرضه في الثاني والعشرين من كانون الأول/ ديسمبر، على الرغم من حضور الأصدقاء والصديقات من مثل سوزانه بلوخ وأنيتا برينر. كان اليوم الذي سبق الافتتاح الرسمي للمعرض حدثاً اجتماعياً هائلاً، تجمُّعاً لنخبة منهاتن، من بينهم جون دي. وأبي روكفيلر، الأشخاص رفيعو الثقافة من عالم الفَنّ من مثل فرانك كراونينشيلد، وبالطبع، موظّفو المتحف. كان الضيوف يشربون ببهجة ويتكلمون من دون كلفة حيال الستارة الخلفية لموكب المكسيك التي رسمها ريڤيرا بالزيت، كان تألُّقهم الاجتماعي والأناقة الخاصة بالثياب المخيَّطة بالمقارنة الحادة مع العنصر الرئيس في المعرض، كانت مجموعة اللوحات الجصِّية الجديدة تُظهر وجهة نظر ريڤيرا الماركسية فيما يتصل بالمكسيك: *الزعيم الفلاحي زاپاتا، تحرير العامل الكادح الذي لا يملك أرضاً،* وقصب *السكر*، التي تصف العمال الذين يضطهدهم أصحابُ الأراضي. (اللوحات الجصِّية الثلاث، التي تصف وجهة نظره الجديدة للبروليتاري المدينيّ، بما فيها *«أشياء ثمينة متجمِّدة»*، لم يُنهِها في وقت الافتتاح، وقد أُضيفتْ إلى المعرض بعد أيام قلائل). بمقارنة حادّة بالقدر نفسه مع زبائن الفَنّ وزبوناته، مزينين بأربطةٍ سود، وثيابٍ نسائية ليليّة فاتحة الألوان تصل إلى الأرض، هي ذي فريدا – كاهلو – ببشرة زيتونيّة، داكنة تقريباً، وفي زيِّها الغريب، زيّ التيهوانا زاهي الألوان والمبهرَج – تقف بهدوء بجوار الجسم الواقي لزوجها الثرثار.

لم يتلقَّ معرض زوجها الإطراء النقدي فحسب، بل جذب كذلك أرقى حشدٍ من الحاضرين لأيٍّ من معارض «متحف الفَنّ الحديث» في ذلك الزمن. في 27 كانون الثاني/ يناير، 1932، حين أُغلق، دفع 56 ألف و575 فرداً ثمن تذاكر الدخول كي يشاهدوه، وعميد نقاد الفَنّ في نيويورك، هنري مكبرايد، وصف الفنان في جريدة «*نيويورك صن*» (26 كانون الأول، 1931) باعتباره «أكثر رجل يتحدثون عنه في هذا الجانب من الأطلسي».

لا ريب أن نجاح معرض ريڤيرا جعل حياة فريدا في نيويورك مسليةً أكثر. قابلتْ أناساً كثيرين، ومع أصدقائها الجدد وصديقاتها الجديدات، استكشفتْ مانهاتن، استمتعتْ بوجبات غداء متمهِّلة، وقصدتْ دور السينما – كانت تفضّل أفلام الرعب والأعمال الكوميدية لـ«الأخوة ماركس»[1]، «لوريل وهاردي»، و«الجواسيس الثلاثة»[2]. «كانت لنا وجبة غداء مع فريدا[3] وأسرة روبين وضحكنا معاً كثيراً»، كتبتْ لوسيانه بلوخ في يومياتها. «وبعدها ذهبنا لمشاهدة «*فرانكنشتاين*» الذي كانت فريدا تريد مشاهدته ثانيةً». ثَمّة شيء آخر جعل أيامها مسليةً أكثر ألا وهو حقيقة أن ريڤيرا لم يعدْ يعمل بإزاء موعد أخير لإنجاز عمل معين، وبات في مستطاعه أن يقضي وقتاً أطول معها. «تناولنا وجبة طعام لذيذة[4] في الحانة غير المرخَّصة مع دييغو ريڤيرا وزوجته»، كتبتْ لوسيانه ومضتْ تقول إن «فريدا لا يمكنها أن تتحمل [هوتيل باربيزون پلازا] لأن صبيان المصعد زجروها لأنه كان بوسعهم أن يروا أنها ليستْ شخصاً غنيّاً. وفي أحد الأيام سمّتْ أحدهم [ابن زانية] وسألتنا ما إذا كان المصطلح صحيحاً».

1- الأخوة ماركس the Marx Brothers: كوميديا هزلية عائلية أمريكية كانت ناجحة في المسرح، برودوي، وفي السينما، من 1905 إلى 1949. وُلد الأخوة ماركس في نيويورك من مهاجرين يهود من ألمانيا وفرنسا – م.

2- الجواسيس الثلاثة the Three Stooges: مسرحية هزلية أمريكية وفريق كوميدي نشط للمدة بين 1922 و1970، اشتهروا بالأفلام القصيرة الـ190 من إنتاج «كولومبيا بكچرز» التي كانت تُعرض قبل الأفلام المصوّرة، وتُسمى: subject short films، كانت تُبثّ باستمرار من على شاشة التلفزيون منذ العام 1958 – م.

3- «كانت لنا وجبة غداء مع فريدا»: يوميات لوسيانه بلوخ. لوسيانه بلوخ قرأتْ بصوتٍ عالٍ أجزاءً من اليوميات للمؤلفة في أثناء حوارهما الشخصي – ك.

4- «تناولنا وجبة طعام لذيذة»: م. س، كانون الأول/ ديسمبر 1931 – ك.

في الوقت الذي كان وقت مكوث آل ريڤيرا في منهاتن يشارف على نهايته، لم تعدْ فريدا ذلك الكائن الخجول، المنعزل الذي كانت عليه لدى وصولها. مع أنّها ما زالتْ تتذمَّر من نَواحٍ كثيرة تتعلّق بالولايات المتحدة، كانت الآن قد انخرطتْ في حياةٍ فعالة وفاتنة. في 31 آذار/ مارس، في سبيل المثال، آل ريڤيرا مع حِمْل سيارة پولمان من أهل نيويورك المتعطشين للثقافة، سافروا إلى فيلادلفيا كي يحضروا الحفل الافتتاحي لباليه *H.P.* المكسيكي، حيث قاد ليوبولد ستوكووسكي الفرقة الموسيقية. كان رد فعل فريدا مباشراً ووقحاً في الوقت عينه. بعد شهر أو نحو ذلك دوّنتْ في رسالةٍ إلى الدكتور إليوسير ما لَمْ تكُنْ تتردَّدُ عن قوله حينها: «فيما يتعلق باستفساركَ[1] عن باليه كارلوس شاڤيز وديبغو. تبين أنها «فوضى مثيرة للقرف» *porquería*، مع «*P*......» لا بسبب الموسيقى أو الديكورات بل بسبب تصميم الرقص، طالما أن هنالك حشداً من الشقراوات غير المشوّقات يتظاهرن أنهن من تيهوانتيپيك وحين تعين عليهن أن يرقصن الزاندونغا[2] ظهرن كأنهن يملكن رصاصاً بدلاً من الدم. كي نلخّص الأمر، [زريبة خنازير] *cochinade* خالصة وبكل معنى الكلمة».

1- «فيما يتعلق باستفساركَ»: رسالة إلى الدكتور إليوسير، 26 أيار/ مايو، 1932 - ك.

2- الزاندونغا La Zandunga: ڤالس مكسيكي تقليدي، وهو النشيد الوطني غير الرسمي لـ «مضيق تيهوانتيپك»، في إقليم أواكساكا - م.



1 - صورة فوتوغرافية لزفاف غويليرمو كاهلو وماتيلده كالديرون، 1898.



2 - «أجدادي، أبواي، وأنا»، 1936.

3 – فريدا (الأسفل جهة اليمين) بعد الشفاء من شلل الأطفال، مع أفراد من أسرتها. الصف الخلفي، الثانية من اليمين: أمها. الخامسة من اليمين: جدتها. الجالسة ذات الساقين المتقاطعتين: شقيقتها كريستينا.

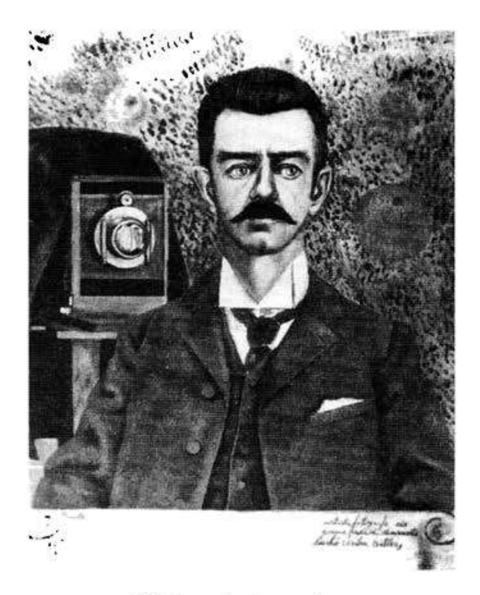


4 – «*إنهم يطالبون بالطائرات ولا ينالون سوى أجنحة القش*»، 1938.

5 – «أربعة مقيمين في المكسيك»، 1938.



6– بورتريه–ذاتي، تصوير غويليرمو كاهلو، تقريباً 1907.



7 – «بورتريه لـ دون غويليرمو كاهلو»، 1952.



8 – فريدا، وهي طالبة مدرسة، 1923.



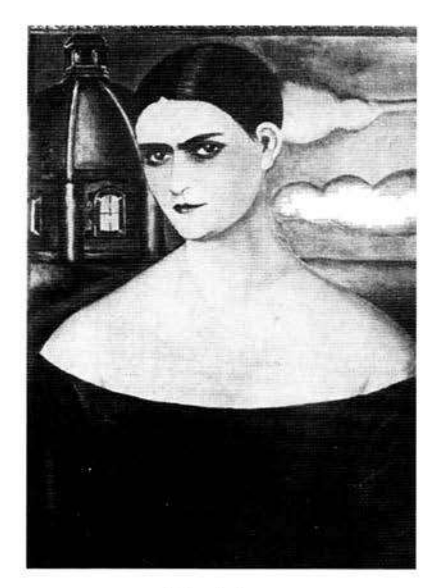
9 – أليخاندرو غوميث أرياس، تقريباً 1928.

19 de Septiembre de 1926 - FRIDA Kahlo

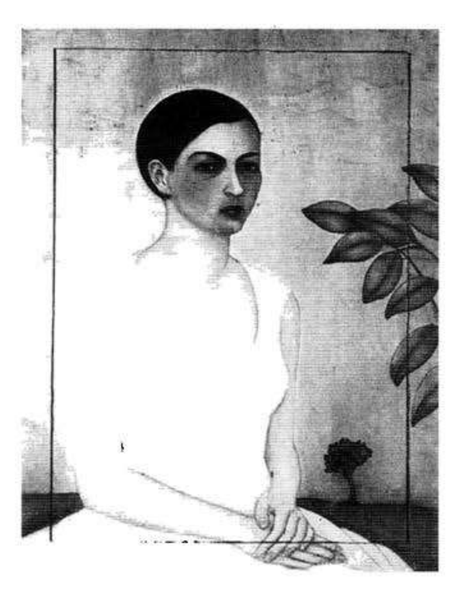
10 – رسم فريدا لحادثتها.



11 – فريدا (واقفة، جهة اليسار، ترتدي بزة رجالية) مع أفراد من أسرتها. الصف الخلفي من اليسار: خالتها، شقيقتها أدريانا، زوج أدريانا ألبرتو ڤيرازا؛ الصف الأوسط: خالها، أمها، ابنة خالتها كارمن؛ الصف الأمامي: كارلوس ڤيرازا، كريستينا. صورة فوتوغرافية أخذها غويليرمو كاهلو، 1926.



12- «بورتريه لـ أدريانا»، 1927.



13 - «بورتريه لـ كريستينا كاهلو»، 1928.



14 – بورتريه دييغو ريڤيرا لـ فريدا وهي توزع الأسلحة، في جداريته الخاصة بوزارة التربية والتعليم، 1928.



15 – «فتاة صغيرة *Niña*»، 1929 .



16 – «الحافلة»، 1929.



17 – فريدا ودييغو في يوم زفافهما، 21 آب، 1929.



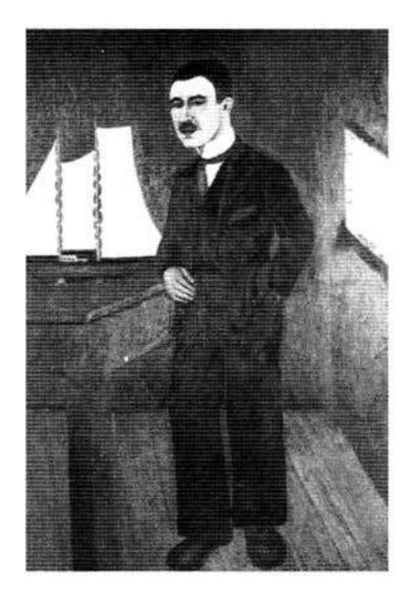
18 – «بورتريه- ذاتي»، 1930.



19 – «بورتريه لـ إيفا فريدريك»، 1931.



20 – «بورتريه للسيدة جين وايت»، 1931.



21 – «بورتريه للدكتور ليو إليوسير»، 1931.

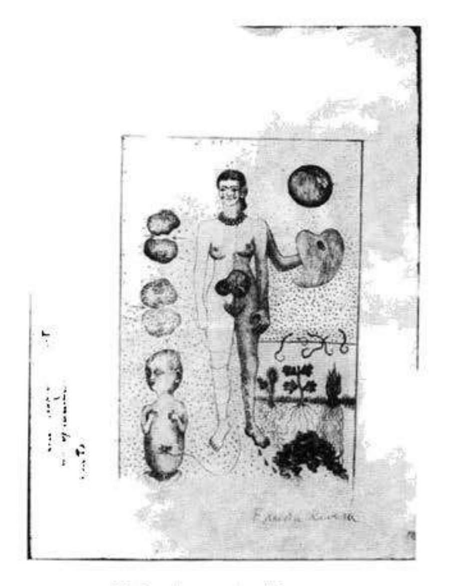


22 - «**لوثر بوربانك**»، 1931.

23 - **فريدا ودييغو في مصنع الـ روج التابع لشركة فورد للسيارات، ديترويت**، 1932.

24 – فوق السقالة في «معهد ديترويت للفنون»، 1932.

25 – مع (من اليسار إلى اليمين) لوسيانه بلوخ، آرثر نيندروف وجين وايت، على سطح «معهد ديترويت للفنون»، وهم يشاهدون كسوف الشمس، 31 آب، 1932.



26 – «فريدا والإجهاض»، ليثوغراف، 1932.



27 – بعد وفاة أمها، صورة فوتوغرافية أخذها غويليرمو كاهلو، 1932.

28 – «صورة-ذاتية في الحدود الفاصلة بين المكسيك والولايات المتحدة»، 1932.

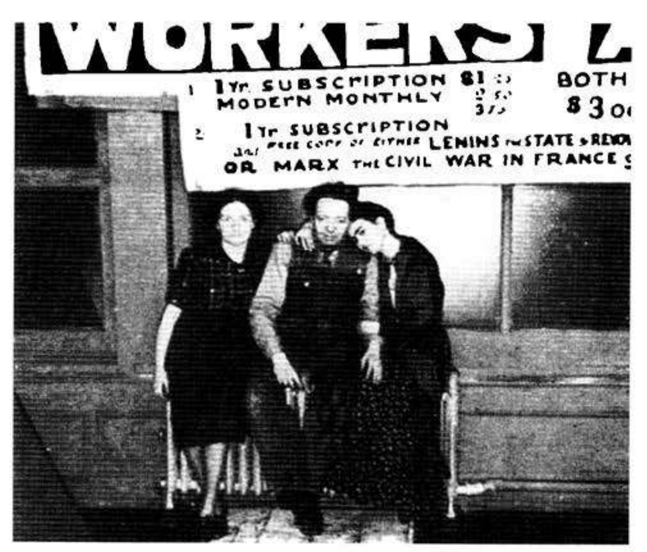


29 – وهي ترسم «صورة-ذاتية في الحدود الفاصلة».



30 – «صورة-ذاتية»، 1933.

31 – جدارية «مركز روكفيلر» لريڤيرا كما رسمها مجدداً
في «قصر الفنون الجميلة»، مكسيكو سيتي، 1934.



32 – مع دييغو وصديقة غير معروفة
في «مدرسة العمال الجدد»، نيويورك سيتي، 1933.

33 – مع نيلسون روكفيلر وروزا كوفاروبياس في 1939.

34 – «ثوبي معلّق هناك»، 1933.



35 – بورتريه ريڤيرا لفريدا، كريستينا وطفليْ كريستينا، في جداريته بـ «القصر الوطني»، 1935.



36 – مع إيللا وولفي في نيويورك، 1935.



37 – «صورة-ذاتية»، 1935.



38 – إيسامو نوغوتشي. تصوير: إدوارد ويستون، 1935.



39 – «ذكرى»، 1937.



40 – «تذكُّر جرح مفتوح»، 1938.



41 – مع ابنة شقيقتها وابن شقيقتها، آيزولدا وأنطونيو كاهلو.



42 – مع دييغو أمام سياج الصبّار الأمريكي-المكسيكي في سان أنجيل.

43 – منزلا آل ريڤيرا الملتصقين في سان أنجيل.

الفصل العاشر

ديترويت:

مستشفى هنري فورد

كانت ديترويت، بالنسبة لدييغو ريڤيرا[1]، قلب الصناعة الأمريكية، منزل البروليتاريا الأمريكية. وهكذا حين قابل كلٌّ من وليم ڤالنتينر، مدير «معهد ديترويت للفنون»، والمؤرخ الفني إدغار پي. ريتشاردسون، وكذلك كادر المعهد، ريڤيرا[2] في سان فرانسيسكو واقترحوا عليه المجيء إلى ديترويت كي يرسم جداريات في موضوع الصناعة الحديثة، اغتبط ريڤيرا. «مفوضية ديترويت للفنون»، التي كان يديرها حينئذ رئيس «شركة فورد موتور»، إديسل فورد، وافقتْ، وحين وافق فورد على دفع عشرة آلاف دولار عن الجداريات الكبيرة احتفاءً بصناعة ديترويت - بالأخص صناعة السيارات، وحتى بنحو أكثر خصوصية «شركة فورد موتور» - أُبرمَتِ الصفقة. في نيسان/ أبريل 1932، أرسل أشهرِ رسّام في العالم مساعديه كي يشرفوا على تحضير الجدران والكلس المخفّف lime plaster. في ظهيرة الحادي والعشرين من

1- كانت ديترويت، بالنسبة لدييغو ريڤيرا: ليندا داونز، ذه رووج في 1932: لوحات جصّية لدييغو ريڤيرا في معهد ديترويت في معهد ديترويت للفنون، *ذه رووج: صورة الصناعة في فنّ تشارلس شيلر ودييغو ريڤيرا* (معهد ديترويت للفنون، 1978): 47 - 48 - ك.

2- قابل وليم ڤالنتينر... ريڤيرا: قابل الدكتور ڤالينتينر ريڤيرا من خلال هيلين ويليس، ومع صديقه الجديد خبر التجربة المروِّعة بأن قادته الرياضية لحضور واحدة من مبارياتها في لعبة التنس: «جلستُ في المقعد الخلفي الإضافي المكشوف بجوار ريڤيرا. بينما كنا نناقش التوازن والانسجام في البنية، ألفينا أنفسنا منحدرين للوراء إلى وضع أفقي وننظر بصورةٍ مباشرة إلى السماء، لأن هيلين ويليس كانت تشعر بالبهجة وهي تدفعنا إلى الأعلى نحو أشد الشوارع انحداراً في سان فرانسيسكو. في الحقيقة وزن ريڤيرا أخذه كثيراً إلى الوراء بحيث إنّي كنتُ أخشى أنه ربما ينشقلب، أنا وهو». (داونز،[ذه رووج]: 47 - 48) - ك.

نيسان/ أبريل، هو وزوجته ترجَّلا من القطار في المدينة التي أحسَّ ديیغو أنها ستكون المكان المناسب للرسم، «الملحمة[1] الكبرى للماكينة والفولاذ»[2].

قابلا في المحطة[3] فريقاً مرحِّباً يضم ڤالنتينر، نائب القنصل المكسيكي، نحو عشرين عضواً من «النادي الثقافي المكسيكي»، مساعدو دييغو وزوجاتهم، والصحافة. فريدا، وفقاً لجريدة «ديترويت نيوز»، كانت تلبس فستاناً حريرياً أسود مطرزاً بتدريز على شكل حبال عند العنق المستدير، شالاً حريرياً طويلاً أخضر فاقعاً مطرزاً، خفين بكعبين مغزليين، خرزات كهرمان ثقيلة داكنة غير مقصوصة وقلادة من اليشب ذات حلي متدلية محفورة. بإنكليزيته غير البارعة، قدّمها ريڤيرا: «اسمه كارمن»، قال (مع صعود النازية لم يشأ أن يستخدم اسمها الألماني). فريدا، رداً على طلب مصور فوتوغرافي لوّحتْ بيدها، «أنهتْ إيماءة يدها العلوية بتحية هزلية شبيهة بالبرق»، قبل أن تهرع نازلةً درجات القطار كي تعانق صديقاتها وأصدقاءها وتدفع الأكلال[4] التي كانت تحملها بين يديْ كليفورد وايت[5]. وحين سُئلتْ ما إذا كانت هي، أيضاً، رسامة، ردتْ قائلةً بإنكليزية طليقة، «نعم، الرسامة الأعظم في العالم».

انطلقتْ فريدا ودييغو مباشرةً من المحطة نحو مقرِّ إقامتهما الجديد، وهو شقَّة من حجرة نوم واحدة غير مميزة لكنها مناسبة، مؤثّثة في الـ «وارديل»، وهو فندق سكني ضخم في 15 كيربي إيست وجادة وودورد، مباشرةً عبر الشارع من «معهد ديترويت للفنون». في الورقة التي طُبع في رأسها اسم الفندق

1- الملحمة: في النص الإنكليزي الأصل: ساغا Saga: قصة زاخرة بالأعمال البطولية - م.

2- الملحمة الكبرى للماكينة والفولاذ: جريدة «ديترويت نيوز»، 19 كانون الثاني، 1933: 4 - ك.

3- قابلا في المحطة: باستثناء الاقتباس «اسمه كارمن»، وصْفُ وصولِ آل ريڤيرا إلى ديترويت هو إلى حدٍ كبير من «ديترويت نيوز»، 22 نيسان، 1932. إدغار پي. ريتشاردسون، في رسالةٍ إلى المؤلِّفة (30 كانون الثاني، 1978)، متذكراً إنكليزية دييغو «المكسَّرة» - ك. (كان من المفترض أن يقول: اسمها كارمن. لكنه لا يجيد الإنكليزية - م).

4- الأكلال ukulele: قيثارة برتغالية الأصل - م.

5- كليفورد وايت Clifford Wight (1900 تقريباً - 1960): رجل بريطاني، فنان زميل لدييغو ريڤيرا وسكرتيره، مترجمه ومساعده الفني خلال عمل ريڤيرا على الجداريات في ديترويت، نيويورك، وسان فرانسيسكو. رسم دييغو بورتريه لوايت على واحدة من اللوحات الجصِّية في «وزارة التربية والتعليم في نيو مكسيكو» - م.

وعنوانه، كان الوارديل[1] يسمي نفسه «أفضل عنوان سكن في ديترويت». ماذا كان يعني ذلك، اكتشف آل ريڤيرا بعد أسابيع قلائل، أن الفندق لا يؤوي اليهود. «لكن فريدا وأنا تجري دماء يهودية في عروقنا!»، هتف دييغو، «علينا إذاً أن نغادر الفندق!»، متلهفين للحفاظ على مهنتهما، احتج أحد موظفي الفندق، «أوه لا! نحن لا نقصد بتلك الطريقة!» وعرضوا عليهما أن يخفّضا أجرة الفندق. أجاب ريڤيرا: «لن أمكث هنا مهما خفضتم السعر، ما لم ترفعوا القيود». يائسةً من زبونيها، وعدتْ إدارة الفندق بالانصياع لطلبهما وقلّصَتِ السعر من 185 دولاراً أمريكياً إلى 100 دولاراً أمريكياً في الشهر.

ما كادا يستقرّان في الـ «وارديل»، حتى قابلتْ فريدا ودييغو إدسيل فورد والأعضاء الآخرين في «مفوضية ديترويت للفنون» وبدأ ريڤيرا يحضّر دراساته المتعلقة بالجداريات من أجل الحصول على الموافقات. في بعض الأحيان، وفريدا بجواره، كان يتجول في «مجمع ريفر روج في ديربرون» التابع لـ «شركة فورد موتور» والمصانع الأخرى المحيطة بديترويت، ومن دون كلل يرسم تخطيطات للمكائن، خطوط التجميع، والمختبرات. كان فرحاً لدى إمكانية رسم المكائن مثلما كان من المتوقع أن يرسم المكسيك الزراعية بعد عودته من أوروبا في العام 1921. «لقد وضعتُ الآن البطل الجماعي[2]، الإنسان-الماكنة، أرقى من الأبطال التقليديين المخضرمين للفن والأسطورة»، كتب في سيرته الذاتية التي دوّنها بقلمه.

في 23 أيار/ مايو وافقتْ «مفوضية الفنون» على تخطيطاته للوحتين كبيرتين في الجدارين الشمالي والجنوبي لـ «مبنى الحديقة ذي السقف الزجاجي» التابع لـ «معهد ديترويت للفنون». مع أنّ المبنى الكبير كان بتصميم باروكي إيطالي - بجدرانه «المعقودة» بالأقواس، بالحواجز المشبكة[3]، بالأعمدة

1- الوارديل: لوسيانه بلوخ: حوار شخصي - م.

2- «لقد وضعتُ الآن البطل الجماعي»: ريڤيرا، *«فني، حياتي»*: 183 - ك.

3- الحواجز المشبكة grillwork أو grating: حواجز من المعدن، الخشب، أو الحجر، أو أيّة مادة أخرى؛ تُستخدم بمنزلة تقسيم، حاجب، أو حاجز أو ربما بهدف تزييني خالص - م.

الـ «دوريكية»[1] وباللوحات البارزة المنقوشة عليها مواضيع أتروسكانية[2] - فقد أثارَتِ استياءه (سمّى النافورة الهائلة المدرَّجة «رهيبة *horrorosa*»[3] و«رمزاً للطريقة التي التصقنا بها بالثقافة القديمة»)، كانت لدى الفنان طموحات كبيرة. إنه يسكب «خمراً جديداً في زجاجات قديمة»، قال، ويرسم «بالزيت قصة العِرق الجديد لعصر الفولاذ». كان يشعر، بأية حال، أنه من أجل هذا الموضوع الكبير، جداران لا يكفيان، لذلك طلب تزيين جميع الجدران السبعة والعشرين في أنحاء المبنى. وافقتْ «المفوضية» على الطلب بحماسة، وهيأ ديغو تخطيطات أخرى، تخيّل «سيمفونية مدهشة»[4]، رسماً هائلًا لإمبراطورية هنري فورد الصناعية التي ستضم إعجاب المؤلف الموسيقي بهنري فورد ومنجزاته وبالمبادئ الماركسية على السواء. «ماركس وضع النظرية»[5]، قال ريڤيرا. «لينين طبّقها على أرض الواقع بحسب فهمه للتنظيم الاجتماعي ذي النطاق الواسع... وهنري فورد جعل عمل الدولة الاشتراكية ممكناً».

في أثناء ذلك، بينما كان آل ريڤيرا في نيويورك، تودَّد إليهما داعمو الثقافة الأغنياء وضيَّفهم الأشخاص «الصالحون»، ولكن بنتائج أقل سعادةً. وجد الناس فريدا وأزياءها المكسيكية الغريبة، وثأرتْ هي[6] من التنفجية[7] الضيقة

1- أعمدة دوريكية Doric pilasters: الأعمدة pilasters جمع عمود مستطيل ذو تاج وقاعدة ناتئ بعض الشيء من جدار. أما دوريك Doric: فهو نظام معماري من الأنظمة المعمارية الإغريقية الغابرة ولاحقاً الرومانية الثلاثة. يتميز النظام الدوريكي بتاج العمود البسيط المستدير والسطح الناعم وخلوه من القاعدة - م.

2- أتروسكانية Etruscan: الحضارة الأتروسكانية: هو الاسم الحديث للحضارة القوية والغنية لإيطاليا الموغِلة في القِدم، في المنطقة التي تقابل تقريباً توسكاني Tuscany، غرب أومبريا، شمال لازيز. سادَتِ الحضارة الأتروسكانية بين سنتيْ 800 ق. م و264 ق. م - م.

3- سمّى النافورة الهائلة المدرَّجة «رهيبة *horrorosa*»: «ديترويت نيوز»، 22 نيسان، 1932 - ك.

4- «سيمفونية مدهشة»: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 187 - ك.

5- «ماركس وضع النظرية»: م. س: 188 - ك.

6- وثأرتْ هي: هذا الوصف لحياة فريدا الاجتماعية في ديترويت مقتبس من حوارات شخصية أو اتصالات مع أشخاص كانوا يعرفونها هناك: السيدة بارنيت مالبن (حوار هاتفي شخصي، نيويورك سيتي، يناير 1978)؛ لينورا دي مارتينيث (ديترويت، يناير، 1978)؛ إرنست هالبرشتات (أونسيت، ماساسوشيتس، أيلول 1978)؛ إدغار پي. ريتشاردسون (رسالة إلى المؤلفة، 30 يناير، 1978)؛ پيغي دي سالي (ديترويت، يناير 1978)؛ لوسيانه بلوخ (حوار شخصي ويومياتها) - ك.

7- التنفجية snoberry: أي أن يقلّد بعض الأشخاص الأرقى منهم، أو المعجب بهم بتملق - م.

لقيِّمي matrons غروس بوينتي[1] كونهم برجوازين راقين، عنيفين، صادمين بنحوٍ متعمَّد. دُعيتْ لشرب الشايِ في بيت شقيقة هنري فورد، تكلّمتْ بحماسة عن الشيوعية؛ في كنف أسرة كاثوليكية، أدلتْ بتعليقات ساخرة عن الكنيسة. كونها قادمة من إحدى دعوات الغداء أو الشاي أو سواها نظمتها لجانٌ متنوعةٌ من نساء المجتمع، كانت تهز كتفيها وتحاول جاهدةً التعويض عن يومٍ باهت بأن تحسب حسابه مجدداً وبصورةٍ حيوية، تقول كيف استخدمتْ كلمات من أربعة حروف وتعبيرات من مثل «خراء عليك!» فيما هي تتظاهر بأنها لا تعرف معناها. «ماذا فعلتُ لأولئك النسوة العجائز!» تقول، وهي تضحك بقناعة واضحة. ذات مرة، حين عادتْ فريدا وديبغو بعد أن أمضيا مساءً ما في منزل هنري فورد، عرفته فريدا كونه معادياً علنياً للسامية، اقتحم ديبغو الشقة ضاحكاً من أعماق فؤاده. وهو يشير إلى فريدا، صرخ قائلاً «يا لها من فتاة! أتعرف ماذا تقول حين تكون هنالك لحظة صمت عند مائدة غرفة الطعام؟ التفتتْ هي إلى هنري فورد، وانبرتْ قائلةً، [سيد فورد، أأنتَ يهودي؟]»[2]

«تبدو لي هذه المدينة مثل قرية قديمة رثة»، كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير في 26 مايو. «أنا لا أحبها على الإطلاق، لكني مغتبطة لأن ديبغو يعمل هنا بسعادةٍ بالغة، وقد وجد كثيراً من المواضيع للوحاته الجصِّية التي سوف ينجزها في المتحف. إنه مفتون بالمصانع، بالمكائن، إلخ، كطفلٍ مفتون بلعبةٍ جديدة. إن الجزء الصناعي من ديترويت هو الشيء الشيِّق حقاً، أما الأجزاء الباقية، كما هو الحال في جميع أنحاء الولايات المتحدة، فهي قبيحة ومملَّة». كل ما يتعلق بديترويت يبدو أدنى منزلةً من المكسيك. في المكسيك، قالت فريدا، يوجد تألق أكثر[3] وتباين أكبر بين الضوء والظل. هناك، حتى أكثر الأكواخ فقراً تُعنى بحبٍ معين من الجمال والنظام، بينما المنازل المتهدمة في ديترويت قذرة ومهملَة.

1- غروس بوينتي Gross Pointe: منطقة ساحية قريبة من ديترويت، ولاية مشيغان، الولايات المتحدة، تضم خمس مدن فردية متقاربة – م.

2- «سيد فورد، أأنتَ يهودي؟»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

3- في المكسيك، قالت فريدا، يوجد تألق أكثر: دي سالي، حوار شخصي – ك.

ومن ثم كانت هنالك مسألة الطعام[1]. لم تتعوّد فريدا على أسلوب الطهو الأمريكي غير اللاذع، مع آنها أخيراً طوّرتْ ذائقةً نحو ثلاثة تدبيرات مَحَلِّية: اللَّبن المُمَلَّت[2]، صلصة التفاح، والجبن الأمريكي. كانت تتناول كميات من الشوكولاته الصلدة أو الحلويات اللزجة من مثل الـ «توفي» والنوغة التي ذكّرتها بـ «*cajeta*»، حليب الماعز المعالَج بالكراميل من المكسيك. حتى بعد أن اكتشفتْ مخازن بقالة صغيرة عديدة كانت تقدّم الطعام للجالية المكسيكية في ديترويت، وتمكنتْ من طهو وجبات الطعام المكسيكية، الفرن الكهربائي الذي أُجبرَتْ على استخدامه بدا لها صعب المعالجة بنحو معاكس لرغباتها.

إذا كانت فريدا تشعر ببعض الندم فيما يتعلق بالترحيب بها في منازل النخبة وتمتعها بحفلات البذخ وسط «الكساد»، فإنَّ ريڤيرا، الذي لم يقلقْ بشأن معانقة التناقضات، لم يشعرْ بذلك الندم. حين عاقبته فريدا[3] مرةً لكونه شيوعياً إلّا آنّه كان يلبس سترةً سوداء كرأسمالي، لم يكنْ يشعر بأيّ قدرٍ من الغم. «الشيوعي يجب أن يرتدي أبهى الملابس»، قال. وكان فخوراً بالاهتمام الذي نالته زوجته، مستذكراً نجاحها في حفلة الرقص الفولكلوري[4] التي أقامها هنري فورد ببالغ السرور إذ تذكر تعليقاتها اللاذعة: «فريدا، تبدو محبوبةً بزيِّها المكسيكي، سرعان ما أصبحتْ مركز الجذب. رقص معها فورد مراراً».

في نسخة دييغو من حل العقدة denouement عن هذه الأمسية (مع التفاصيل التي أُعيد ترتيبها كي يجعل نفسه يظهر في أبهى صورة)، رافقه هنري فورد مع فريدا إلى الخارج، حيث كانت هنالك «لينكولن» جديدة، كاملة مع السائق عند عجلة القيادة، في الانتظار. «أخبر فورد فريدا أن السائق قد سُدِّد أجره وأنه هو والسيارة تحت تصرف فريدا طَوَال مدة بقائها في ديترويت. كنتُ مُحرَجاً بسببنا نحن الاثنين وشكرتُ فورد لكنني صرّحتُ قائلاً إنه لا فريدا ولا أنا يمكننا أن نقبل بهديةٍ سخيةٍ كهذه. هذه السيارة،

1- مسألة الطعام: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2- اللبن المُملّت malted milk: ذرور معد من لبن مجفف وضروب من الحبوب المعالجة بالملت. الملت هو الشعير المنبت بالنقع في الماء – م.

3- حين عاقبته فريدا: ريوس وڤاليس، حوار شخصي – ك.

4- نجاح [فريدا] في حفلة الرقص الفولكلوري: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 188 – 189 – ك.

أقول، كانت غنيةً جداً فيما يتعلق بدمنا. تلقَّى فورد رفضي بفهمٍ مشوب بسماحة النفس. ومن ثم، من دون معرفتنا، جعل ابنه إيدسل يصمم سيارة فورد صغيرة خاصة، قدّمها هديةً لفريدا بعد مدةٍ قصيرة».

في آخر عام من حياتها، روتْ فريدا القصة بنحوٍ مختلف: حين مضينا إلى ديترويت[1]، قابلني هنري فورد وأقام حفلةً لعمَّاله؛ ومع أنّي كنتُ عرجاء، ثبتوني بجهاز ورقصتُ الكعب وإصبع القدم a heel and toe مع فورد، وفي اليوم التالي سألني ما إذا بمستطاعه أن يطلب من دييغو الرخصة كي يهديني سيارة فورد. أجاب دييغو بنعم، وبتلك الـ «فورد» رجعنا إلى المكسيك، وتلك الـ «فورد» كانت بمنزلة خلاصٍ بالنسبة لدييغو لأنه استبدلها بسيارة ستيشن وكانت نافعةً جداً؛ فيما بعد استبدل هذه السيارة بسيارة أخرى تُسمَّى «الضفدع»، وكانت سيارة «أوبل».

في الحقيقة، كانت السيارة سلعةً تجارية[2]: كارهاً بأن يتفضّل عليه أحد بجميل، أصرَّ ريڤيرا على دفع قيمتها من خلال رسم بورتريه لـ «إيدسل فورد». وفي نهاية المطاف، حَسِبَ أنه «خُدع»، لأن ما جلبه سانشيث فلوريس إلى البيت لرئيسه لم تكنْ آخر موديل لسيارة «لينكولن»، وهذا ما توقع ريڤيرا أن يحصل عليه، إلّا أنّ سيارةً بسيطة ذات أربعة أبواب قيمتها أقل بكثير من قيمة بورتريه. «لن أقود ذلك الشيء الملعون!» قال ريڤيرا.

إن كره فريدا لديترويت ومجتمع ديترويت ربما له صلة قوية بحالتها الجسدية: حين كتبتْ للدكتور إليوسير في 26 مايو، أنها حامل مدة شهرين. مع أنّ «تشاورَها» معه كان تشاوراً واقعياً بنحوٍ مميز، بدايته تعوزها الأمانة واستكشافها القلق للبدائل يكشف قلقها – وأملها:

> عن نفسي، لدي كثير مما أود أن أخبركَ به على الرغم من أنه غير سار كثيراً، كما دأبنا على القول. في المقام الأول صحَّتي ليستْ جيدةً على الإطلاق. أود أن أتحدّث معك عن كل شيء عدا هذا، بما أني أفهم أنكَ

1– حين مضينا إلى ديترويت: بامبي، Frida Dico Lo Que Sabe: 7 – ك.

2– في الحقيقة، كانت السيارة سلعةً تجارية: لوسيانه بلوخ، اليوميات، في أواخر أكتوبر 1932، وحوار شخصي؛ إرنست هالبرشتات، حوار شخصي – ك.

ضجرتَ أصلاً من سماع شكاوى الجميع، سئمتَ من المرضى لكني أود أن أعتقد أن حالتي ستكون مختلفةً نوعاً ما لأننا صديقان، وديبغو مثلي يحبك حباً جماً. هذا الأمر أنتَ تعرفه حق المعرفة.

سأبدأ بأن أخبرك بأني ذهبتُ لرؤية الدكتور پرات لأنكَ زكَّيتَه لأسرة هاستنغكس. أول مرة يتعيَّن عليَّ الذهاب لأن قدمي ما تزال مريضةً وهذا نتيجة إصبع القدم الذي هو بالطبع في وضع أسوأ مما كان عليه حين رأيتني بما أن سنتين قد انصرمتا أصلاً. أنا لستُ قلقةً أشد القلق فيما يتصل بهذه القضية لأني أعرف جيداً بشكل مثالي أن لا علاجَ له وليس من المستحسن أن أنشج بالبكاء. في «مستشفى فورد»، حيث يوجد الدكتور پرات، لا أتذكر أيَّ طبيب شخّص حالتي بكونها «قرحة غذائية». ما هذه؟ حين عرفتُ أن لدي مثل هذا الشيء في قدمي، صُعقتُ. المسألة الأهم الآن، وهذا ما أود أن أتشاور بشأنه معك قبل تشاوري مع أي فردٍ آخر، هو أني حامل شهرين؛ لهذا السبب رأيتُ الدكتور پرات ثانيةً، قال لي إنه يعرف حالتي الصحية العامة، لأنه تكلّم معك عني في نيو أوريليانز، وأن لا حاجةَ بي لأن أشرح له ثانيةً قضية الحادثة، العامل الوراثي، إلخ، إلخ. آخذةً صحتي بنظر الاعتبار، ظننتُ أنه من الأحسن لي أن أجهض، قلتُ له هذا، وأعطاني جرعة من الـ «كوينين» ومسهِّلاً قوياً جداً من زيت الخروع. في اليوم التالي أخذتُ هذا وحصل لدي نزيف خفيف جداً يكاد يكون لا شيء. خلال خمسة أو ستة أيام كان لدي دمٌ قليل، إنما دمٌ قليل جداً. بأية حال، حسبتُ أني أجهضتُ وذهبتُ لرؤية الدكتور پرات كرةً أخرى. فحصني وقال لي أن لا، وأنه متأكد تماماً أني لم أجهضْ وأن رأيه هو أن بدلاً من أن يجعلني أجهض بعملية جراحية من الأفضل أن أحتفظ بالطفل وهذا على الرغم من حالتي البدنية السيئة، آخذين بالاعتبار الكسر الصغير في الحوض، العمود الفقري، إلخ. يمكنني الحصول على طفل بعمليةٍ قيصرية من دون صعوباتٍ كبيرة. إنه يقول إننا إذا ما لبثنا في ديترويت الشهور السبعة التالية من الحمل سوف يعتني بي جيداً. أريدكَ أن تخبرني برأيكَ بثقةٍ تامة بما أني لا أعرف ماذا يتعيَّن عليَّ أن أفعل في هذه الحالة. طبعاً، أنا أرغب بأن أفعل ما تعتقد أنه الأفضل لصحتي، وديبغو يقول الشيء عينه. أتحسب أن الإجهاض أخطر من الاحتفاظ بالطفل؟ قبل عامين أجهضتُ بعملية جراحية في المكسيك، حين كنتُ في الحالة نفسها تقريباً التي أنا فيها الآن، إذ كنتُ حبلى في شهري الثالث. أنا حالياً حبلى في الشهر الثاني وفي اعتقادي أن الحال سيكون أسهل، لكني

لا أعرف لماذا يعتقد دكتور برات أنه خيرٌ لي أن أحتفظ بالطفل. أنتَ أكثر من أيّ فرد آخر تعرف الحالة التي أنا فيها. في المقام الأول مع هذا العامل الوراثي في دمي لا أحسب أن الطفل سيخرج إلى العالم في صحةٍ تامة. [أغلب الظن، فريدا تشير هنا إلى مرض الصرع الذي يعاني منه والدها] ثانياً، أنا لستُ قوية والحمل سوف يوهنني أكثر. وما هو أكثر، في هذه اللحظة الوضع بالنسبة لي صعب نوعاً ما بما أني لا أعرف ضبطاً كم الوقت الذي يحتاجه دييغو كي ينهي اللوح الجصّي وإذا، كما أحصي، يفرغ منه في شهر أيلول، الطفل سوف يولد في كانون الأول ويلزمني الذهاب إلى المكسيك ثلاثة أشهر قبل موعد ولادتي. إذا أنهى دييغو عمله في وقتٍ متأخر سيكون أحسن إذا ما انتظرتُ حتى ولادة الطفل هنا، وعلى كل حال، بعدها ستكون هنالك مصاعب مَهُولة في السفر مع طفل رضيع. هنا لا يوجد أحدٌ من أفراد أسرتي معي كي يشملني برعايته أثناء أو بعد الحمل، بما أن دييغو الصغير المسكين، مهما كان يرغب بالعناية بي، لا يقوى على ذلك، بما أن لديه زيادةً على ذلك مشكلة العمل وآلاف الأشياء الأخرى. ولهذا أنا لا أعوّل عليه في أي شيء. إن الشيء الوحيد الذي بمقدوري القيام به في هذه الحالة هو الذهاب إلى المكسيك في شهر أغسطس أو سبتمبر وأن ألد طفلي هناك. لا أظن أن دييغو سيكون مهتمّاً كثيراً بمسألة إنجاب طفل بما أن أكثر ما يشغل باله هو عمله وأنه محق تماماً. تأتي مسألة إنجاب الأطفال في الدرجة الرابعة من اهتماماته. من وجهة نظري، لا أعرف ما إذا سيكون جيداً أم لا أن يكون لي طفلٌ، بما أن دييغو دائم السفر وما من سببٍ يدعوني لأن أتركه وحيداً وألبث أنا هناك في المكسيك، ستواجهنا مصاعب ومشكلات نحن الاثنين، ألا تعتقد ذلك؟ لكنك إذا كنتَ تعتقد حقيقة مثل الدكتور برات أن من الأفضل كثيراً لصحتي ألا أجهض وأن أحتفظ بالطفل، هذه الصعوبات كلها يمكن التغاضي عنها نوعاً ما. ما أريد معرفته هو رأيك أنتَ أكثر من رأي أي فردٍ آخر بما أنكَ في المقام الأول تعرف وضعي وسأشكركَ من كل قلبي إذا ما أخبرتني بوضوح ما هو في اعتقادك الشيء الأفضل لي. في حالة كون عملية الإجهاض هي الأحسن لي، إني أتوسل إليكَ أن تكتب إلى الدكتور برات، بما أنه ربما لا يعي جيداً جداً كل ملابسات ظروفي وبما أن الإجهاض شيءٌ مخالف للقانون، لعله خائف أو شيء من هذا القبيل وفيما بعد سيكون من المستحيل إجراء العملية الجراحية.

لئن كان الحال هو العكس، أن تعتقد أن الأفضل لي الاحتفاظ بالطفل،

في تلك الحالة أريدك أن تقول لي ما إذا من الأحسن لي الذهاب إلى المكسيك في شهر آب وأن ألد الطفل هناك مع أمي وشقيقاتي أم أن عليّ الانتظار حتى ولادتي هنا. لا أريد أن أزعجكَ بعد الآن، أنتَ لا تعرف، حضرة الدكتور «دكتوركيتو»، كم يؤلمني أن أزعجكَ بأشياءَ من هذا الطراز، لكني أتحدّث إليك باعتبارك أعز أصدقائي وليس فقط كونكَ طبيباً، وأن رأيكَ سوف يسعفني أكثر مما تتصوّر. لأني لا أعوّل على أيّ فرد هنا. دييغو كعهده يتعامل معي بصورة جيدة جداً لكني لا أريد أن أُلهيه بأشياء من هذا النوع الآن وهو مُثقل بأعباء العمل وأكثر من أي شيء آخر إنه في أمس الحاجة إلى الهدوء وراحة البال. ليس لدي ثقة كافية بجين وايت وكريستينا هاستنغس كي أتشاور معهما بخصوص أشياء من هذا القبيل، وهي أشياء ذات أهمية بالغة وربما حركةٌ خاطئةٌ واحدة سوف توردني موارد الهلاك! [هنا رسمتْ فريدا جمجمةً وعظمين متقاطعين] لهذا السبب حالياً أنا في الوقت المناسب أود أن أعرف رأيك وماذا أفعل وما هو أفضل شيء لصحتي الأمر الذي أعتقد أنه الشيء الوحيد الذي يهم دييغو بما أني أعرف أنه مغرمٌ بي، وسأفعل كلَّ ما بمستطاعي كي أهبه السعادة والرضا في النواحي كلها. أنا لا أتناول الطعام بشكل جيد قطعاً، لا شهيةَ لدي، وبصعوبةٍ بالغة أشرب كأسين من «القشدة» يومياً وقليلاً من اللحم والخضار. لكن الآن مع الحمل المزعج، أريد أن أتقيأ طَوَال الوقت وأنا أتغذّى. لقد سئمتُ من كل شيء بما أن عمودي الفقري يؤلمني وأنا بالأحرى منزعجةٌ من الشيء المتعلق بقدمي بما أني عاجزة عن ممارسة الرياضة ونتيجةً لذلك جهازي الهضمي لا يعمل! على الرغم من ذلك لدي الإرادة للقيام بأشياء كثيرة وأنا لا أشعر بأن «حياتي مليئةً بالإحباطات» كما هو الحال في الروايات الروسية. إني أفهم وضعي تماماً وأنا سعيدة نوعاً ما، في المقام الأول لأن لدي دييغو وأمي وأبي الذين أحبهم حبّاً جمّاً. أعتقد أن هذا كافٍ وأنا لا أطلب الأعاجيب من الحياة أو أيَّ شيء قريب من الأعاجيب. من بين أصدقائي كلهم أنتَ الوحيد الذي أحبه أكثر الجميع طراً ولهذا السبب أنا أجرؤ كي أزعجكَ بشيءٍ تافه وسخيف من هذا الطراز. سامحني وحين ترد على هذه الرسالة قلْ لي كيف هي حالك وتقبّل من دييغو ومني خالص محبتنا والعناق من

فريدا

إن كنتَ تعتقد أنه يتعيّن عليَّ إجراء العملية الجراحية حالاً سأكون ممتنةً لك إذا ما بعثتَ لي برقيةً تخبرني فيها بشكل مبطَّن كي لا تُعرِّض نفسكَ للشبهة بأية حال من الأحوال. ألف شكر وتقبّل منّي أحرّ التحايا. ف.

في الوقت الذي ردَّ فيه الدكتور إليوسير على هذه الرسالة، ضمّنها ملاحظةً إلى الدكتور پرات، أن فريدا قرَّرَتِ الامتناع عن إجراء الإجهاض، آملاً ضد الأمل بأن الدكتور پرات على حق. لا قلق دييغو على صحتها ولا الحقيقة القائلة إنه لا يريد طفلاً آخر جعلها تغيّر رأيها بما أنها اتخذتْ قرارها. ولم يستطعْ ريڤيرا أن يجعل فريدا تطيع أوامر الطبيب وتمكث بهدوء في الشقة. كانت وحيدةً، عليلةً، ضجرةً. كانت تتأجج بداخله حماسةٌ كبيرةٌ لعمله ولا نيَّة لديه للبقاء في المنزل كي يعتني بزوجته. لذلك حين أتتْ لوسيانه بلوخ إلى ديترويت[1] في حزيران/ يونيو، أصرَّ أن تسكن الفنانة الشابة معهما. «فريدا لا شيءَ لديها تفعله»، أخبر لوسيانه. «لا أصدقاءَ وصديقات لديها. إنها وحيدةٌ جداً». كان يحدوه الأمل أن تشجع لوسيانه فريدا على الرسم، إلّا أنّ فريدا كانت لها آراء أخرى. كانت، تتذكر لوسيانه، ترغب بتعلّم قيادة السيارة عوضاً عن ذلك.

نامتْ لوسيانه في حجرة المعيشة على سرير «مورفي» كانت تدفعه صباحاً بعيداً عن الأنظار قبل استيقاظ مُضِيفَيها من النوم كي لا يشعرا بضيق المكان. حين يكون دييغو خارج المنزل، كانت فريدا ترسم تخطيطات أو ترسم بالزيت بشكل متقطّع في حجرة المعيشة، وكانت لوسيانه تعمل على مائدة غرفة الطعام، تصمم تماثيل صغيرةً[2] لصناعة زجاج هولندية.

بينما كان يدنو الهزيع الأخير من حزيران/ يونيو وحرارة الصيف تجعل الشقة الصغيرة خانقةً، بدأتْ فريدا تتلطّخ، ورحمها «يؤذيها»، وكابدتْ نوباتٍ متطاولةً من الغثيان. لا شيء، على أية حال، يمكن أن يزعزع تفاؤلها.

1- حين أتتْ لوسيانه بلوخ إلى ديترويت: لوسيانه بلوخ، حوار أجرته كارين وديفيد كرومي – ك.

2- وكانت لوسيانه تعمل... تصمم تماثيل صغيرةً: تعوّدتْ فريدا أن تقول للوسيانه إنه يلزمها أن تعمل على قياس أكبر، وأن صنع تماثيل متناهية الصغر كهذه شيءٌ سيّئ بالنسبة لمسيرتها الفنية. كانت تخدم بوصفها مساعدة ريڤيرا بحيث توسلت أخيراً إلى لوسيانه بأن تتخلى عن خطتها بأن تصبح نحاتة. بدلاً من ذلك، أصبحتْ رسامة جداريات، وكانت ترسم لوحات جصِّية منذ ذلك الحين (لوسيانه بلوخ، حوار شخصي) – ك.

تتذكر لوسيانه، «كانت تأمل فقط أن تكون حبلى[1]»، لذلك قلتُ لها [هل رأيتِ الطبيب] وردّتْ عليّ، [أجل، لي طبيب، لكنه يقول لي لا يمكنني أن أفعل هذا، لا يمكنني أن أفعل ذلك، وذلك هراء كبير]. لم تكنْ تزوره كما ينبغي».

فقدتْ فريدا طفلها في الرابع من تموز/ يوليو، 1932.

يوميات لوسيانه لليوم التالي تسرد القصة: «مساء الأحد، كانت فريدا شديدة الزرقة وتحيض كثيراً. أوتْ إلى السرير وأقبل الطبيب وقال لها، كالعادة، إن هذا لا شيء، وإن عليها أن تحتفظ بهدوئها. ليلاً سمعتُ أسوأ صرخات ناجمة عن اليأس، لكني ظننتُ أن دييغو سوف يستدعيني ما إذا بوسعي أن أقدّم عوناً ما، كنتُ دائخةً فقط وأعاني من الكوابيس. في الخامسة فجراً، اقتحم دييغو الحجرة وفرائصه كلها ترتعد، شاحب الوجه، وطلب مني أن أستدعي الطبيب. جاء الأخير في السادسة رفقة سيارة إسعاف، وانتشلها، في مخاضات الولادة... من بركة الدم التي تركَتْها و... الخثرات الضخمة من الدم الذي فَقَدَتْه. بدتْ شديدة الصغر، في سن اثني عشر عاماً. كانت خصلات شعرها مبللةً بالدمع».

أخذوا فريدا بسرعة في سيارة الإسعاف إلى «مستشفى هنري فورد». لوسيانه ودييغو لحقوا بها في سيارة إجرة. بينما كان الممرضون يدفعون فريدا في كرسي بالعجلات عبر الممر الاسمنتي في سرداب المستشفى، رفعتْ فريدا عينيها خلال التقلصات الموجعة وشاهدتْ متاهةً من الأنابيب مختلفة الألوان بالقرب من السقف. «انظُرْ، دييغو، كم هو جميل! (*Que Precisoé!*)» صرخَتْ.

كان دييغو ذاهلاً بينما كان ينتظر سماع أخبار حالة فريدا. «كان دييغو مرهقاً طَوَال ساعات اليوم»، تسجيل يوميات لوسيانه، «سعتْ هاستنغكس بأن تهدئ من روعه وتُبهجه بأن نشارك جميعاً في موكب الرابع من تموز. علقتْ في بالي كتل الدم الغليظة وزعيق فريدا. دييغو فكر في هذا أيضاً. إنه يعتقد أن ألم المخاض الذي تتحمله المرأة أكبر بكثير من طاقة الإنسان».

كانت الأيام الثلاثة عشر التي أمضتها فريدا في المستشفى أياماً متجهمةً، كالحة. ثَمّة رجلٌ يحتضر في الحجرة المتاخمة. كانت تحس كأنها تهرب إلّا

1- «كانت تأملُ فقط أن تكون حبلى»: لوسيانه بلوخ، حوار كرومي – ك.

أنّها أشد مرضاً من أن تتحرك، وكانت الحرارة تثير أعصابها أكثر. ظلتْ تنزف وتنشج. استولتْ عليها نوبات من القنوط لدى تفكيرها بأنها ربما لن تتمكن من الحمل بالأطفال، وأنها كانت لا تعرف حقيقةَ ماذا جرى لها، لماذا لم يتخذْ جنينها شكلاً ما لكنه «تفسخ» في رحمها، تصرخ قائلةً «أتمنى أن أكون في عداد الأموات![1] لا أدري لماذا يتعيَّن عليَّ أن أستمر بالعيش على هذا المنوال». كان ريفيرا مروَّعاً حيال معاناتها وكانت تملؤه هواجس الأخطار المُحدِقة بها. حين استخرجوا السائل من عمودها الفقري، أمسى مقتنعاً بأنها مصابة بالسحايا.

إنما بعد الإجهاض بخمسة أيام، تناولتْ قلم رصاص ورسمتْ «بورتريه- *ذاتي*» نصفي. ترتدي فيه كيمونو وشبكة شعر، ووجهها منتفخ بسبب الدموع. وحتى في غمار البؤس والتعاسة كان بوسعها أن تجد الضحك. حين أحضرتْ لها لوسيانه محاكاةً ساخرةً[2] لبرقية مواساة كانت قد ألّفتها ووقعتها باسم «السيدة هنري فورد»، قهقهتْ فريدا بقوة، تتذكر لوسيانه، بحيث إنّ ما بقي من الجنين المتحلّل قد لُفظ من رحمها، وراحتْ تنزف بغزارة.

كانت فريدا تريد أن ترسم طفلها المفقود[3]، تريد أن تراه بالضبط مثلما نظر هو حتماً إلى اللحظة التي أُجهض فيها. في اليوم الثاني بالمستشفى، توسلتْ إلى أحد الأطباء كي يسمح لها بامتلاك كتب طبية مزوَّدة بالصور حول موضوع الولادة والإجهاض، لكن الطبيب رفض؛ لم تكنْ المستشفى تسمح بأن يمتلك المرضى كتباً طبية لأن الصور في داخلها ربما ستكون مزعجةً. تملَّك الغضبُ فريدا. تدخّل دييغو، وهو يخاطب الطبيب قائلاً، «إنكَ لا تتعامل مع إنسانة عادية. فريدا سوف تفعل شيئاً ما به. سوف تخلق منه عملاً فنياً». في الختام، دييغو نفسه زوَّد فريدا بكتاب طبّي، وأنجزتْ دراسةً دقيقةً بقلم الرصاص لجنين ذكر. رسمان آخران بقلم الرصاص ربما كانا نتاج هذه اللحظة عينها، وكانا أكثر سرياليةً وأكثر خيالاً من أي شيء عملته من قبل، يُظهران فريدا نائمة في السرير محاطةً بصورٍ غريبة تمثل أحلامها، أو ربما الرؤى الزائلة التي شاهدتها وهي تحت تأثير التخدير العام،

1- «أتمنّى أن أكون في عداد الأموات!»: دي سالي، حوار شخصي - ك.
2- حين أحضرتْ لها لوسيانه محاكاةً ساخرةً: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.
3- كانت فريدا تريد أن ترسم طفلها المفقود: لوسيانه بلوخ، حوار كرومي - ك.

وكانت تلازم بالها طويلاً، خطوط حلزونية. في الظاهر أنها استخدمَتِ التقنية السريالية لـ «التلقائية الفنية Automatism»، تبدو الصور كأنها قفزت نحو الوجود عبر التداعي الحر – يدٌ ذات جذور، قدم تشبه دَرَنة في جذر، مباني مدينة، وجه دييغو. في أحد الرسمين، كانت فريدا ترقد عاريةً على سطح أغطية السرير. شعرها الطويل يتدفق على حافة الفراش وتحوّل إلى شبكة من الجذور تزحف سويّةَ الأرض.

في 17 تموز/ يوليو، لوسيانه ودييغو أخذا فريدا من المستشفى إلى البيت. في 25 تموز، بدأ ريفيرا يرسم في «معهد ديترويت للفنون». في 29 تموز، بعد مضي خمسة وعشرين يوماً على الإجهاض واثني عشر يوماً على خروجها من المستشفى، كتبتْ فريدا مجدّداً للدكتور إليوسير:

دكتوركيتو كوريدو[1]

كنتُ أود الكتابة إليك منذ مدة أطول مما تتصوّر، إلّا أنّ أحداثاً كثيرةً وقعتْ لي بحيث إنّي حتى اليوم كنتُ عاجزة عن الجلوس بهدوء وتناوُلِ قلم الحبر وكتابة هذه السطور:

في المقام الأول أودُّ أن أشكرك على ملاحظتك الرقيقة وعلى برقيتك. في ذلك الحين، كنتُ متحمسةً جداً للاحتفاظ بالطفل بعد أن فكرتُ بكل المصاعب التي يمكن أن يسبّبها لي ذلك، إنما يقيناً كان ذلك شيئاً بيولوجياً نوعاً ما بما أني شعرتُ بالحاجة لأن أسلّم نفسي للطفل. حين وصلتني رسالتك كنتُ لا أزال محفّزةً أكثر بما أنكَ ظَنَنتَ أنه من الممكن أن أحتفظ بالطفل ولم أسلّم الرسالة التي بعثتها إليّ إلى الدكتور پرات، كوني متيقنةً تقريباً من أن بمستطاعي تحمُّل الحمل، الذهاب إلى المكسيك في الوقت المناسب وولادة الطفل هناك. مرَّ ما يقرب من شهرين حتى الآن ولم أشعرْ بأي عدم ارتياح، كنتُ تقريباً في استراحة دائمة، أعتني بنفسي ما استطعتُ إلى ذلك سبيلاً. إنما قبل أسبوعين من الرابع من تموز بدأتُ ألاحظ بأنه يومياً تقريباً نوعٌ من *sanguaza* «الدم الملوّث» كان يخرج مني، أصابني الذُعر، رأيتُ الدكتور پرات وقال لي إن هذا كله شيءٌ طبيعي وإنه يعتقد أن بمقدوري أن ألد الطفل بوساطة عملية قيصرية. استمرتْ حالتي على

1- دكتوركيتو كوريدو Doctorcito querido: دكتوركيتو: لفظة تحبُّب لـ «دكتور»، وكوريدو: كلمة إسبانية تعني: عزيز – م.

هذه الوتيرة حتى الرابع من تموز حين أجهضتُ من دون علمي في رمشة عين... لم يتخذ الجنين شكلاً محدَّداً لأنه خرج متفسّخاً على الرغم من أني كنتُ حبلى مدة ثلاثة شهور ونصف. لم يقل لي الدكتور پرات ما هو السبب وراء ذلك أو أي شيء، طمأنني فقط أن بوسعي أن أحمل بطفل آخر في مرةٍ أخرى. حتى الآن لا أعرف لماذا أجهضتُ ولأي سبب لم يتخذ الطفل شكلاً محدداً، أي مَن يعرف بحق الجحيم ماذا كان يجري في أحشائي، لأنه شيء غريب جداً، ألا تعتقد ذلك؟ لدي أمل كبير بأن يكون لدي ديغيتو صغير بوسعه أن يصرخ بصوتٍ عال، لكن الآن بما أنه جرى ما جرى لا يمكن القيام بأي شيء سوى التحمل والصبر... في النهاية توجد آلاف الأشياء التي تبقى دوماً في غموضٍ تام. على أية حال، لديَّ حظٌّ قِطّ بما أنّي لا أفارقُ الحياة بسهولةٍ شديدة وهذا على الدوام شيء لافت!...

امنحْ نفسك فرصةً للهرب وتعال لزيارتنا! لدينا أشياء كثيرة يمكننا أن «ندردش» بشأنها. معكَ ومع الأصدقاء الطيِّبين يستطيع المرء أن ينسى أنه في هذا البلد العنيد جداً! اكتُبْ لي ولا تنسَ أصدقاءك وصديقاتك الذين يحبُّونك حباً جمّاً.

ديغو وفريدا

«لا يمكن القيام بأي شيء سوى التحمل والصبر»، كتبتْ فريدا، «لديَّ حظُّ قِطّ». كانت إرادتها المرعبة بدأتْ تنتصر على القنوط واللا مبالاة.

«مستشفى هنري فورد» (اللوحة رقم 4) مؤرَّخة ببساطة في شهر تموز/ يوليو 1932. إنها واحدة من سلسلة بورتريهات-ذاتية دموية ومُرعِبة جعلتْ من فريدا كاهلو واحدةً من الرسامين الأصيلين في زمنها؛ بالنوعية والطاقة التعبيرية تتجاوز كثيراً كلَّ ما أنجزتْه من قبل. انتبه ريڤيرا للتغيير[1]: وفي معرض حديثه عن رسومها بعد الإجهاض، صرّح قائلاً: «بدأتْ فريدا تعمل على سلسلة من التحف التي لا سابقَ لها في تاريخ الفَنّ – رسوم زيتية تسمو بصفات تحمّل الواقع، الوحشية، والمعاناة لدى الأنثى. لم يحصلْ من قبل أن وضعَتِ امرأةٌ مثل هذا الشِعر المُعذَّب على قماشة اللوحة مثلما فعلتْ فريدا في هذا الزمن في ديترويت».

1- انتبه ريڤيرا للتغيير: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 202 – ك.

في «مستشفى هنري فورد»، ترقد فريدا عارية في سرير المستشفى، تنزف على ملاءة سرير واحد. دمعةٌ كبيرةٌ تجري على وجنتها، بطنها ما يزال منتفخاً بسبب الحمل. الرسم الخالي من الإطراء لجسمها هو رسم نموذجي لفرشاة فريدا: من الجليّ أن هذا رسم امرأة عارية كما فهمته امرأةٌ، بدلاً من أن يكون رسماً منحه أحد الرجال صفةً مثالية.

تحمل على بطنها المنتفخ ستة أشرطة حمر تشبه الأوردة تطفو من أطرافها سلسلة أشياء ترمز للعواطف التي تملّكتها خلال الإجهاض. أحد هذه الأشياء جنين، والشريط الذي يربطه بفريدا مستمر معَ - ومن الواضح أنه قُصد منه أن يمثّلَ - الحبل السرّي للطفل. كانت قد وضعته مباشرةً فوق بركة الدم الناتج عن إجهاضها وقد منحته الأعضاء التناسلية الذكرية لـ «ديغو الصغير» الذي كانت تأمل أن يكونه.

كل الرموز الطافية للإخفاق الأمومي، بما فيها الجنين، هي بالقياس الكبير نفسه فيما يتعلق بفريدا على الرغم من حجمها «أي الرموز» الواقعي. الجذع الوردي كالسلمون على قاعدة تمثال هو «فكرتي التي أشرح فيها دواخل امرأة»[1]، قالت فريدا؛ كائنات عديدة شبيهة بالحيامن، من المفروض أن تكون صورة بالأشعة السينية لدراما الحمل؛ تظهر على سطح الجذع، وعمودان فقريان، رُسما هناك أيضاً، يشيران إلى عمودها الفقري المصاب أو من الجائز إلى التشوّه الوراثي في عمودها الفقري كما شخّصه الدكتور إليوسير في العام 1930. ولأنها كانت تريد أن تقوّم الأشياء، نسختْ فريدا التصاوير الطبية لعظام الحوض كي ترسم ما كانت تحسب أنه السبب الرئيس لإجهاضها.

الحلزون، كما فسّرتْ فريدا ذات مرة، يشير إلى بطء الإجهاض[2]، الذي، كالحلزون، كان «ناعماً، مغطًّى وفي الوقت ذاته، مفتوحاً». معنى الآلة الصغيرة[3] الموضوعة تحت السرير مبهم. على وفق لوسيانه بلوخ، إنها تمثل رِدْفَي فريدا، وهذا يبدو مرجحاً، بما أن جميع الرموز الأخرى ذات

1- «فكرتي التي أشرح فيها دواخل امرأة»: ملاحظات لبزلي - ك.
2- الحلزون... يشير... الإجهاض: م. س. - ك.
3- معنى الآلة الصغيرة: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي، وولفي، «صعود ريفيرا آخر» مسوّدة غير محرّرة في أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو، مكسيكو سيتي - م.

صلة حميمة بجسد الأنثى. كان بيرترام وولفي يعتقد أن الآلة هي «مِلزَمة[1] فولاذ توحي بالقبضة المدمِّرة للألم»، وإذا أخذنا بالاعتبار تصريح فريدا بأنها بعد تجربتها المريرة في ديترويت، «كل شيء ميكانيكي» كان يعني لها دوماً الحظ العاثر والألم[2]، هذا التفسير يبدو مقبولًا هو الآخر. فريدا نفسها أخبرتْ أحد أصدقائها[3] بأن الآلة كانت تقصد من ورائها أن تذكّرها بدييغو، وقالت إلى صديقٍ آخر إنها «اخترعتها[4] كي تشرح الجانب الميكانيكي من [الشغلة] كلِّها».

نبتة الخزامى المتوهِّجة بساقها البارزة، تبدو أشبه برحم مُنتزَع من جسم أنثى. «أعطاني ديغو هذه النبتة[5] في المستشفى»، قالت فريدا، «حين رسمتها، كانت لدي فكرة ذات مضمون جنسي وآخر وجداني».

سرير فريدا في المستشفى يطفو تحت سماء زرقاء في سهلٍ هائل، قاحل؛ قالت إنها رسمَتِ البلاط تحت السرير بلون الأرض[6] لأنها كانت تسعى لأن تعبّر عن عزلتها ووحدتها. لكنها، أضافتْ في تناقض ظاهري «الأرض بالنسبة لي هي المكسيك، الأشخاص المحيطين بي، وكل شيء، لذا كان ذلك عوناً لي، عندما لم يكنْ لدي شيء، بأن أضع الأرض من حولي». يُرى جلياً في الأفق مجمع «روج ريفر» Rouge River complex، بأفران فحم الكوك، الناقلات، المداخن، وأبراج الماء. إنها توحي ببُعد فريدا عن ديغو، الذي بدا، حين كانت فريدا راقدةً في المستشفى، بعيداً جداً عنها، وكان عاكفاً كشأنه دوماً على رسم تخطيطات للـ «روج the Rouge». كانت المباني البعيدة أيضاً تُثير إحساس المريضة بعدم مبالاة العالم الخارجي بمأزقها، شعورها بالانفصال عن الحياة اليومية. العالم في خارج المستشفى يعمل

1- مِلزَمة vise: تُسمَّى بالدارجة العراقية: «الفخة»، الآلة التي يستخدمها النجار لكبس قطع الخشب – م.

2- كلّ شيء ميكانيكي كان يعني دوماً الحظ العاثر والألم: ملاحظات ليزلي – ك.

3- فريدا نفسها أخبرتْ أحد أصدقائها: هيلم، «رسامون مكسيكيون حديثون»: 169 – ك. أحد أصدقائها one of her friends يُمكن أن تعني إحدى صديقاتها، لأن كلمة friend قد تعني الصديق أو الصديقة، والأمر ينطبق على هذه الكلمة حيثما وردتْ في كتابنا المترجَم هذا – م.

4- وقالت إلى صديقٍ آخر إنها «اخترعتها»: ملاحظات ليزلي – ك.

5- «أعطاني ديغو هذه النبتة [الخزامى]»: م. س – ك.

6- قالت إنها رسمَتِ البلاط... بلون الأرض: م. س. – ك.

بصورةٍ نظيفةٍ وفعالة؛ فريدا، من الناحية الثانية، هي مجرد حطام. أساها تكون له الأولوية من قبل القياس التخييري - تبدو جدّ صغيرة الحجم بالمقارنة مع حجم السرير - وبالمناسبة السرير مرفوع قليلاً إلى الأعلى ومرسوم بمنظور غير صحيح بنحوٍ متعمَّد. إنَّ غياب الملاءة العلوية ووضع السرير خارج المبنى يجعل الشعور بالتعرّض المصحوب بالعجز نابضاً بالحيوية وقد خبره كثيرٌ من مرضى المستشفى. فريدا تعوم، منفصلةً، خاويةً، غير مُصانة.

كي يُقدِّما لها العون في التغلب على كآبتها[1]، تواطأتْ لوسيانه مع دييغو كي يُبقيا فريدا مشغولةً، وما إن أمستْ قويةً بما يكفي، تواطأا أيضاً كي يأخذآها بعيداً عن شقتها. من أجل تحقيق هذه الغاية، غبَّ عودتها من المستشفى، ضمن دييغو السماح لها ولـ«لوسيانه» كي يستخدما ورشة الليثوغراف[2] في نقابةٍ محليةٍ للفنون والحرف اليدوية. بمساعدة مشورة تقنية من مساعد ورشة عمل، وبعد استشارة كتاب في الليثوغراف، باشرَتِ المرأتان بالرسم على أحجار الليثوغراف.

على الرغم من صحتها المتدهورة ومناخ الصيف المروِّع، كانت فريدا تذهب مع لوسيانه إلى ورشة العمل يومياً من الثامنة صباحاً حتى الثالثة بعد الظهر. كانت فريدا «أشبه بحيوان متوحِّش جداً[3] حين يقتحمُ الاستوديو أيُّ فرد كي يرانا [ونحن نلهو]»، هذا ما دوَّنَتْه لوسيانه في يومياتها. «لم يعرفوا كم كنا جادتين في عملنا. تكون فريدا نزقةً جداً وفي كل مرة كانت تشتُمُ ذبابةً حطتْ على ذراعها».

حين طبعوا حجر فريدا، بأية حال، «أُصيبوا بخيبة أمل رهيبة»، كتبتْ لوسيانه، «ظهرتْ أسوأ الآثار على الحجر ولم يتمكنوا من إزالتها. كل عمل فريدا أضحى مدمَّراً تماماً. جاء ديبغو للرؤية مساءً وكان ذاك شيئاً حلواً منه لأنه كان يعمل طَوَال النهار في المتحف... قررتْ فريدا أن تسعى لرسم المخطط من البداية مجدداً، لذا عملنا ثانيةً في اليوم التالي. لا أحدَ يجرؤ على المجيء والمشاهدة، فيما نحن منكبّتَين على العمل بضراوة... رؤية

1- كي يُقدِّما لها العون في التغلب على كآبتها: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.

2- الليثوغراف lithography: الطباعة على الحجر - م.

3- كانت فريدا «أشبه بحيوان متوحش جداً»: لوسيانه بلوخ، اليوميات، تموز - آب 1932 - ك.

دييغو وهو يبدأ من البداية المرة تلو المرة ومن جديد الشيء الذي لم يفعله جيداً من قبل يمنحنا الشجاعة».

في الختام، عملوا طبعات قليلة بدتْ مقنعةً فنياً، واقترح ريڤيرا أن يرسلوا بعض تلك الطبعات إلى جورج مولر، خبير الليثوغراف من نيويورك، كي يحصلوا على مشورته. أعاد إلى فريدا طبعاتها مع تعليقاته: «هذه البروفات الطباعية لا هي بالجيدة ولا بالسيئة[1] إذا ما أخذنا تجربتكِ بالاعتبار. اعملي بجد ومثابرة وسوف تحصلين على نتائج أحسن». كانت رسالة رقيقة مثل قول مأثور في كعكة حظ. فريدا، التي كانت بأية حال تفضّل الصراحة، المباشرة، والخصوصية في الرسم بالزيت، رجعتْ إلى حامل اللوحات العائد لها[2]. لكن الليثوغراف - المسمّى «*فريدا والإجهاض*» - يبقى، صورةً قويةً ومُحزِنةٌ جداً (الصورة رقم 26). وفيه، تقف فريدا عاريةً وخاملةً كدميةٍ ورقيَّة، خاضعةً لمراحل مختلفة من حملها. جنين ذكر ملتصق بها بوساطة وريد طويل متمعِّج، وجنين أصغر بكثير متكوِّر في داخل رحمها. خلايا في لحظتين مختلفتين من الانقسام تُظهر مرحلةً أبكر في نمو طفلها المفقود. دمعتان تسيلان على خديها والنزيف الذي أنهى حملها رُسِم بهيئة قطرات دم صغيرة تجري على السطح الداخلي من ساقها وإلى الأرض وهي قبرٌ وحديقةٌ في آن. بالمقارنة مع فريدا، الأرض خصبة: نباتاتها، التي تغذّتْ بدم فريدا، نمتْ وكبرتْ إلى سطوح تقلّد العينين، اليدين، والأعضاء التناسلية الخاصة بجنينها الذكر.

جسم فريدا منقسم إلى نصفين فاتح وداكن، كما لو أنها تريد أن تُظهر النصفين الفاتح والداكن أو المظلم من نفسها، حضور الحياة والموت في باطنها. في جانبها المظلم يوجد قمرٌ باكٍ، وذراع ثالثة تحمل لوحة مزج الألوان تتخذ نوعاً ما شكل الجنين ملمِّحاً، أغلب الظن، إلى أن الرسم هو بمنزلة ترياق للفشل الأمومي، ذلك أنه بالنسبة لفريدا، الخلق الفني يجب أن يحل محل إنجاب الأطفال.

1- «هذه البروفات الطباعية لا هي بالجيدة ولا بالسيئة»: تعليقات مولر مكتوبة على البروفة الثانية من الليثوغراف، التي كانت مؤرخة في أغسطس 1932، وحملتْ توقيع «فريدا» ريڤيرا بدلاً من «فريدا كاهلو»، ربما لأن مولر صديق ريڤيرا وليس صديق فريدا - ك.

2- فريدا... رجعتْ إلى حامل اللوحات العائد لها: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي، وحوار كرومي - ك.

ثلاث مرات أخرى (بحسب وصف ريڤيرا) تحاول فريدا أن تنجب طفلاً[1]. مع أنها كانت تعرف أن زوجها لا يرغب بابن آخر، كانت مقتنعةً بأنها إذا أنجبتْ منه طفلاً فإن ذلك من شأنه أن يقوّي تسلّطها عليه. تذكّر ريڤيرا أنه بسبب الخطر على فريدا بحيث إنّه «منعها من أن تحبل ثانيةً»[2]، إلّا أنّ صديقتها الحميمة إيللا وولفي، زوجة بيترام وولفي، تعتقد أن فريدا كان بوسعها أن تنجب طفلاً لو أنها بقيتْ طريحة الفراش مدة خمسة أو ستة أشهر، والمسألة تكمن في رفضه إنجاب طفل آخر. «كان دييغو قاسياً جداً[3] مع فريدا فيما يتعلق بإنجاب طفل. كانت تموت من أجل أن تضع طفلاً منه. هكذا كان حال دييغو».

يوجد دليل أخرس على تلهف فريدا في المنزل الأزرق الكائن في كويواكان: في مجموعة كتبها عن المخاض والوضع؛ في الجنين البشري المحفوظ في قارورة من الـ «فورمالديهايد» كانت هديةً من الدكتور إليوسير في العام 1941، وكانت هي، بنحوٍ نموذجي، قد حفظتها في حجرة نومها؛ وبصورةٍ مؤثرةٍ جداً، في مجموعتها الكبيرة من الدمى وملابس بيوت الدمى. كانت فريدا تملك كل أنواع الدمى: الدمى عتيقة الطراز، الدمى الأجنبية، الدمى المكسيكية الرخيصة المصنوعة من الخرق أو الورق المعجَّن. كانت الدمى الصينية منصوبةً على رفٍّ قريب من وسادتها. بجانب سريرها يوجد سرير دمية خالٍ حيث احتفظتْ في يومٍ ما بدميةٍ مفضَّلة، وثلاث دمى صغيرة

1- ثلاث مرات أخرى... تحاول فريدا أن تنجب طفلاً: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 201 – ك.

2- «منعها من أن تحبل ثانيةً»: م. س. – ك.

3- «كان دييغو قاسياً جداً»: إيللا وولفي، حوار شخصي، پالو ألتو، كاليفورنيا، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978. عجز فريدا عن الحمل بطفل كان يُعزى في أحيانٍ كثيرةٍ إلى الحادثة. من المؤكد أن ذلك لعب دوراً، إلّا أنّ تقرير فريدا الطبي يُشير إلى أنه في العام 1934، حين كانت فريدا حبلى مرةً ثالثة، أمرها دكتور زولنجر بأن تُجهض بعد ثلاثة شهور بسبب «أن مبايض فريدا في مراحل نموها الأولى infantilism». كلتا شقيقتيْ فريدا الأكبر منها سناً كانت لديهما أيضاً «مبايض غير كافية»؛ كلاهما لم تحبلْ بالأطفال (أدريانا أجهضتْ ثلاث مرات)، وكلاهما استأصلتْ مبايضها في نهاية الأمر بسبب الأكياس (بيغون، تقرير طبي). يقول غوميث أرياس إنه «ذات مرة أخبرتني أن جميع أعضاءها الأنثوية حافظتْ على خصائص قاصرة معينة على مدى سني حياتها كلها. كانت أعضاء فتاة صغيرة في جسم امرأة بالغة» (غوميث أرياس، حوار شخصي). يوجد احتمال آخر، وهو احتمال مستبعَد، وهو أن السفلس «الزهري» لعب دوراً معيناً. التقرحات في القدمين هي من أعراض السفلس الثانوي – ك.

كانت مكسوةً بثوب تعميد آل ريفيرا في خزانة زجاجية في غرفة نومها. الدمية التي كانت تعزّها، دمية صبي، أعطاها لها فرد كاتشوتشا (أغلب الظن أليخاندرو) بُعيد حادثتها، حين كانت راقدةً في المستشفى. من بين ملاحظات فريدا إلى أليخادرو من العام 1926 هي شهادة تعميد هذه الدمية، مكتوبة بحروف كبيرة «كابيتال» آرت ديكو Art Deco دقيقة كي تجعلها تبدو رسميةً ومزينة برسم ساحر لسلحفاة مجنَّحة. تقول الشهادة:

ليوناردو

وُلد في «الصليب الأحمر» في عام الرَّحمة، 1925 في شهر سبتمبر وقد عُمِّد

في مدينة كويواكان في شهر أغسطس من العام التالي –

كانت أمه

فريدا كاهلو

عرّاباه

إيزابيل كامپوس

وأليخاندرو غوميث أرياس

كانت فريدا أماً «صالحة». عُرضتْ في حجرة نوم آل ريفيرا في لائحةِ مَهمّاتٌ من المُؤَمَّل أن تُنجَز: دمى معينة ينبغي أن تؤخذ إلى مستشفى الدمى؛ بعضها تحتاج إلى أجسام جديدة، واحدة تحتاج إلى شعر مستعار «باروكة». «لكن لا تضيعيها»، كانت تحذّر. حين ينصرف عنها الأصدقاء والصديقات، كانت تردد عادةً، «أحضرْ لي دميةً»، «أحضري لي دمية»[1]. كانوا يلبون طلبها.

نقلتْ فريدا توقَها لطفلٍ إلى أبناء الآخرين – بخاصة (بعد عودتها إلى المكسيك) إلى ديغو وابنتَي لوپي مارين: لوپي وروث، وابنة شقيقتها كريستينا: آيزولدا، وابن شقيقتها كريستينا: أنطونيو، اللذَين كانا يدخلان منزل خالتِهما ويخرجان منه كما لو أنه منزلهما وكانت تُسَرُّ بتدليلهما. كانت تُغدِقُ اهتماماً مختلفاً إلّا أنّه دافئٌ بنحوٍ متساوٍ على حيواناتها المدلَّلة العديدة – رَهطٌ من كلاب صغيرة *escuincle*، حمير متنوعة، قطط، ببغاوات، حمائم، ونسر، وغزال. حين كانت الحمير والببغاوات تصاحب فريدا في

1– «أحضري لي دمية»: بامبي، «Manuel, el Chófer de Diego Rivera»: 1 – ك.

بورتريهاتها-الذاتية، كانت تبدو على الدوام بديلاً عن الأطفال الذين تهفو إلى إنجابهم. وكانت ترعى النباتات في حديقتها كأنها حاجات ضرورية جداً حالُها حالُ الأطفال الرضَّع. الزهور والفواكه رسمتْها بحيث كانت تبدو نابضةً بالحيوية، تُسقط عليها القوة الكاملة لهاجس الخصوبة الذي يلازمها ولا يكاد يفارقها.

تعبّر كثيرٌ من رسومها عن هذا الافتتان بالإنجاب، وبعضها يعكس بصورةٍ مباشرة يأسَها لأنها لم تلدْ الأطفال. أحد الرسوم المؤثِّرة جداً من الحقبة الزمنية اللاحقة هو «*أنا ودميتي*»، الذي رسمته في سنة 1937، وهي السنة التي، بدليل عدد الرسوم التي تناولتْ هذا الموضوع، لا بدّ أنها خبرتْ إجهاضاً آخر (الصورة رقم 48). وفيه تظهر فريدا بجوار دمية طفلة كبيرة الحجم وعارية تجلسان جنباً إلى جنب على سرير طفل، كما لو أنهما تتوضعان استعداداً لأخذ صورة فوتوغرافية رسمية؛ الدمية من دون حياة، وترسم على ثغرها بسمةً خرساءَ ثابتةً تشكّل مقارنةً مريرةً مع سلوك فريدا المعتدل والوقور. بدلاً من صورةٍ تقليدية لأم تتحدث بتودُّد وحُبٍّ مع طفلها الرضيع[1]، نرى امرأةً جالسة باستقامة السهم، لا تلتفت إلى «الطفلة» بل تنظر إلى الأمام. هي تدخِّن سيجارة وتعاني من الوحدة القاتلة.

ثَمَّة فقرة غير وثيقة الصلة من يوميات فريدا في العام 1944 تكشف حزنها على عدم وضع طفل، هذا الحزن الذي استمر حتى بعد أن وجدتْ أشياءَ أخرى كي تملأ حياتها. «أنا أبيع كل شيء مقابل لا شيء... أنا لا أؤمن بالوهم... المتذبذب الكبير. لا شيءَ يملك اسماً. أنا لا أحدّق إلى الأشكال... عناكب غرقى. كائنات حية في الكحول. الأطفال هم النهارات وفي هذا المكان أنتهي». كان الرسم بالزيت هو ترياق الإحساس المتفشي بالعقم لدى فريدا - ذلك العقم الذي يمكن رؤيته في الخلفيات الصحراوية في كثيرٍ جداً من بورتريهاتها-الذاتية. في السنة التي توفّيتْ فيها، قالتْ لإحدى صديقاتها: «رسمي يحمل في باطنه[2] رسالةَ ألمٍ يعتملُ في روحي

1- تتحدَّث بتودُّد وحب مع طفلها الرضيع cooing over her infant: بالدارجة العراقية: «تناغي» طفلَها الرضيع - م.

2- «رسمي يحمل في باطنه»: تيبول، «*Crónica*»: 50 - ك.

وجسدي... الرسم تُكمله الحياة. فقدتُ ثلاثة أطفال... الرسوم عوّضتْ عن هذا كلّه. في اعتقادي هذا العمل هو أفضل شيء».

صدمة الإجهاض والإدراك الأبطأ بأنها لن تستطيع أن تحبل بطفلٍ دفعا فريدا لأن تقول إنها تريد أن تموت. مع ذلك، كان تشبثها بالحياة قوياً جداً، كان تجذُّرها مرناً جداً، بحيث إنّها كانت تستسلم للكآبة والغمّ. حين كانت ما تزال قويةً بما يكفي، كانت تمضي يومياً إلى «معهد الفنون» في وقت الغداء، تحمل طعام دييغو في سلتها المكسيكية. بما أن دييغو تعوّد على تناول طعام مُعيَّن، كانت تجعل محتويات سلَّتها أقلّ وفرةً مما تعوّدتْ عليه، أو من رغبة دييغو. مع ذلك، كانت تنتقي الطعام بأطراف أصابعها، وكان يتبقى منه دوماً. خوزيه دي جيسوس ألفارو، وهو راقص مكسيكي من دون عمل، مثله مثل عدد من رجالٍ آخرين عاطلين عن العمل، كان يمضي معظم وقته يراقب ريڤيرا وهو يرسم، يتذكر قائلاً: «كانت فريدا تأتي يومياً[1] في نحو الحادية عشرة والنصف. يخفض دييغو أنظاره ومن ثم ينزل من على السقالة. كانت هنالك صناديق كوكا كولا على البلاط وكانا يجلسان هو وفريدا عليها ويبادر هو قائلاً، [أجلِسي، يا فتاة *muchachos*، اجلِسي]. كان الطعام المطهو على الطريقة المكسيكية لذيذاً دوماً. ذهبتُ إلى المعهد كي أجد شيئاً آكله».

بعد الغداء ترسم فريدا، تحيك، تقرأ، أو ببساطة تراقبُ ريڤيرا وهو منهمك في الرسم. خلال دقائق استراحتهما من العمل كان يحلو لها أن يُسهب مساعدو ريڤيرا في سرد قصص حياتهم؛ كلهم يتذكّرون قدرتها الكبيرة على التعاطف الإنساني، بالمقارنة مع ريڤيرا الذي كان لديه شغف بأخوته في الإنسانية، وهذا الشغف تجريديٌّ أكثر وأقلُّ شخصانيةً. إذا كان ريڤيرا فظّاً، كانت تتدخّل من أجلهم؛ حيث، في سبيل المثال، حاول ستيفن ديمتروف أن يرقِّي طريقته[2] في العمل أجيراً لدى ريڤيرا عبر التحدّث بالبلغارية،

1- «كانت فريدا تأتي يومياً»: خوزيه دي جيسوس ألفارو، حوار شخصي، ديترويت، كانون الثاني 1978 - ك.

2- حاول ستيفن ديمتروف أن يُرقِّي طريقته: ستيفن پوپي ديمتروف، حاورته كارين وديڤيد كرومي، ولوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.

صُرِفَ بصرخةٍ من الأستاذ: «لن أشغّل عندي مساعدين آخرين!». «ساعِدْ الفقير *pobrecito*»، تصيح فريدا، «إنه فقط يريد أن يراقبك وأنت منهمكٌ في عملك». وفَعَل ريڤيرا.

في بعض الأحيان كانت تغادر الفناء كي تتجوَّل ببطء في أرجاء صالات عرض المعهد مع الدكتور ڤالينتينر. ذُهل مدير المتحف بفهمها النقدي. كانت تقف فجأةً وتبادر قائلةً[1]، «هذا شيء زائف!» أو «هذا جميل!». ما كان يروقها لا شأنَ له بالولاء للخبرة الفنية[2]. كانت مغرمةً بـ «رامبرانت» والفنانين البدائيين الإيطاليين، وكانت لها عينٌ استثنائية لكنوز فنية معروفةٍ بصورة أقل.

في البيت، مع لوسيانه[3]، كانت قد وضعتْ برنامجاً لدراسة علم الأحياء، التشريح، والتاريخ، وأعطتْ لوسيانه دروساً باللغة الإسبانية. اشترَتِ المرأتان لوحاً أسود «سبورة»، واستعارتْ لوسيانه الكتب من المكتبة العامة، شجعتْ فريدا على قراءتها بأن تطالعها هي بنفسها. لكن «فريدا واجهَتْ صعوبةً بالغة في عمل الأشياء بصورةٍ منتظمة»، كتبتْ لوسيانه في يومياتها، «كانت تريد برامج وأن تنجز الأعمال كما لو أنها طالبة مدرسة. في الوقت الذي يجب أن تنفذ تلك الأعمال يحدث على الدوام شيء وتشعر أن يومها قد تحطّم». مع أن فريدا ورثتْ حساسية أبيها في مسائل الذوق والحاجة إلى النظام، لم ترثْ عاداته في العمل المنضبط بصورة دقيقة وصارمة. وإذا ما حصل أن زارها الأصدقاء زيارةً غير متوقعة، كانت تدعهم يقاطعونها فيما هي منهمكة في عملٍ ما، حتى لو كان هذا الزائر هو جين وايت، والتي كانت تعرف أنها سوف تزعجها بـ «الدردشة» عن الأزياء، لم تكنْ تشعر أنها قادرة على إخبار ضيفتها أنها مشغولة.

حين كانت فريدا ترسم لوحةً زيتية، بأية حال، كانت تعمل ساعاتٍ طويلة، تباشر في ساعةٍ مبكرة من الصباح وتظل تعمل حتى يحل الوقت الذي تأخذ فيه غداء دييغو إلى المعهد. إن عمل نهار جيد يجعلها مفعمةً

1- كانت تقف فجأةً وتبادر قائلةً: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.
2- الخبرة الفنية: التمكن من تقنية فنّ من الفنون أو أصوله إلى حدٍ يؤهل صاحبها لإطلاق حُكم نقدي عليه. في النص الأصل connoisseurship – م.
3- في البيت، مع لوسيانه: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي، واليوميات – ك.

بالحيوية. رسمتْ أربعة من الرسوم الخمسة من حقبة ديترويت في دفقٍ واحدٍ من الطاقة. بدأتْ بالليثوغراف و«*مستشفى هنري فورد*». بعد ذلك بمدةٍ وجيزة، أنتجتْ «*واجهة عرض في ديترويت*»، ومن ثم في 30 آب باشرتْ بـ «*بورتريه-ذاتي في الحدود الفاصلة بين المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية*».

هنا، في ديترويت، تبنَّتْ وضعاً معيناً بوصفها رسَّامة، وضعاً كان جادّاً وساخراً في آن. كانت تتظاهر بأنها لا تُعِدُّ عملها مهماً، كما لو أنها تؤكد حالتها بوصفها «هاويةً»، لم تلبسْ زيّ العمال كما فعلتْ نساءٌ كثيرات. بدلاً من ذلك، كانت ترتدي أزياءً مكسيكية ذوات أهداب تحت مِئزرٍ مزيَّن بالكشاكش مناسب أكثر لحفلة fiesta أكثر من الرسم بالألوان الزيتية. مع ذلك حين تتأهَّب للعمل أخيراً، كانت تعمل بتركيز. «رسومي الزيتية مرسومة بشكلٍ جيد»[1]، قالت مرةً، «لا أعمل بسرعةٍ، بل بصبرٍ وأناة... أعتقد أنها [أي الرسوم] في الأقل سوف تُمتِع أفراداً قليلين». وكانت تهتم بقدرٍ كافٍ فيما يخصُّ طرائق رسمها المميَّزة في ابتكار قاعدة رسم تسهّلها. كانت هذه القاعدة تتكون من أنبوب ألمنيوم يمتد من الأرض إلى السقف، مع مسند متصل به بوسعه أن ينزلق إلى الأعلى والأسفل بحسب جزء الرسم الذي يجري العمل عليه - أو ما إذا كان بوسع الفنان (أو الفنانة) أن يقف أو يجلس. كانت هي ولوسيانه مقتنعتَين بأن الأنبوب يُمكن استخدامه أيضاً لعرض الرسوم الزيتية. «لماذا»، تساءلتا، «يجب دوماً عرض الرسوم على الجدران؟».

على وفق اقتراح ريفيرا شرعتْ فريدا ترسم بالزيت على معدن، كي تجعل عملها يبدو شديد الشبه بالعطايا المقدّمة كنذور أو *retablos*. بعد تحضير الألواح الصغيرة من شريحة الألمنيوم بطَليَةٍ سفلية من الدهان كي تصنع مادةً تساعد على التماسك والالتحام بين المعدن والصبغ، كانت تباشر العمل كما لو أنها ترسم لوحةً جصّية لا رسماً زيتياً، ترسم أولاً الخطوط الخارجية العامة لصورتها بقلم الرصاص أو بقلم الحبر، وبعدها، تبدأ بالزاوية العليا اليسرى، تشتغل بتركيز بطيء، صبور من جانب إلى آخر ومن الأعلى إلى الأسفل، تنهي كل منطقة فيما هي تواصل عملها. بالمقارنة

1- «رسومي الزيتية مرسومة بشكلٍ جيد»: تيبول، «*Crónica*»: 50 - ك.

مع طريقة رسّام يعمل على قماش الكَنَفَا ببطء في طول القماش وعرضه، بنحوٍ طليق تصبغ المناطق بالألوان مستخدمةً الفرشاة وشيئاً فشيئاً تصقل الصورة. كانت طريقتها بدائيةً – مقاربة دفتر تلوين تقريباً – إلّا أنّها مؤثرة. (في الأعوام المتأخرة، كانت تقولب مناطق واسعة من اللون قبل أن تحضر الصورة، مقطعاً بعد مقطع، نحو درجةٍ عالية مما يُمكن تصديقه).

«مستشفى هنري فورد» هو أول رسم بالزيت نفَّذته فريدا على لوح معدني، أول عمل من صنع يدها صاغته على وفق رسوم نذرية مكسيكية بالأسلوب، الموضوع، ومقياس الرسم. لعلها كانت فكرة ريفيرا، أيضاً، أن تسجل إجهاضها بالطريقة نفسها التي يسجل فيها الـ«*retablo*» (اللوحة رقم 5) الكارثة التي نجتْ منها الضحية. على كل حال، بدءاً من العام 1932، تشكل الـ«*retablos*» المصدر الوحيد المهمّ جداً لأسلوب فريدا الفطري أو البدائي، وحتى حين أمستْ رسومها أقل فطريةً وأكثر واقعيةً، استمرت الـ« «*retablos*بكونها أسلوباً جوهرياً في مسيرتها الفنية.

في أغلب الـ«*retablos*»، الصورة المقدَّسة – العذراء، يسوع المسيح، أو واحد من القديسين – التي تنقذ المريض، الجريح، المصاب، أو عدا ذلك الشخص المُعرَّض للخطر يظهر في السماء مطوَّقاً بهالةٍ من انتفاخات غيمة. ثَمّة كتابة وَقْفية تروي لنا قصة المشكلة، كاملةً بالاسم، التاريخ، والمكان، تصف التدخل العجائبي، وتقدّم الشكر للواهب. لكن على الرغم من أن *retablos* فريدا لا تحتوي على أيٍّ من هذه العناصر، كما كتب ريفيرا مرةً: «*retablos* فريدا لا تبدو شبيهةً بالـ«*retablos*»[1]، أو شبيهةً بأي واحد أو أي شيء آخر... [لأنها] ترسم بالزيت في آنٍ واحد خارج وداخل ذاتها وخارج وداخل العالم». ومع أنّه يستبدل الصورة المقدسة المألوفة بالأشياء الرمزية

1- *retablos* فريدا لا تبدو شبيهةً بالـ«*retablos*»: ريفيرا، «Frida Kahlo y el Arte Mexicano»: 101. الـ«*Retablos*» كانت تُصنع في المكسيك منذ الأزمة الاستعمارية. في معظم الأحيان الشخص الناجي أو أفراد أسرته يفوّضون بانجاز الـ«Retalbo» من رسّام نذر، هذا الرسام يعدّ نفسه حِرفياً مجهول الاسم ولا يوقع الرسم. يعلّق المتبضعون الـ«*retablos*» خاصتهم في كنائس، ملاذات مكرَّسة لقديسين مؤثرين بشكل بارز وتكون مغطاة غالباً برسوم النذر هذه وتُغطى أيضاً بعطايا نذرية أخرى – عكازات، صور فوتوغرافية، أحزمة، وحلي صغيرة من الفضة لها شكل الرجل، القلب، الأذن، أو أي جزء من الجسم كان قد شفي بنحو عجيب – ك.

الطافية، كان المزج بين الحقيقة والفنتازيا في هذا الرسم وفي الرسوم الكثيرة الأخرى التي أبدعتها فريدا كاهلو شديد الشبه بما في الـ «*retablos*». كما في الـ «*retablos*»، الرسم هو مجهود منفَّذ ببساطة وسذاجة، خيارات اللون غريبة الأطوار، المنظور غير بارع، الفضاء قُلِّص إلى خشبة بدائية، والفعل كُثِّف إلى المَشاهد ذات الأهمية الخاصة. الالتزام بالمظاهر أقل أهميةً من إكساب الحدث المروِّع صفةً درامية أو اللقاء العجائبي بين الضحية والصورة المقدَّسة المتألِّقة. معاً رسوم فريدا والـ «*retablos*» تسجل حقائق محنتها الجسدية بالتفصيل، من دون شعور مفرط بالاحتشام. كلاهما، الرسوم والـ «*retablos*»، يُظهران بوضوح نوعاً من الوجه الخالي من التعبير، المباشرة الخاصة بمراسل صحافي؛ بما أن الخلاص قد عُدَّ محتوماً أصلاً، ما من حاجة إلى فصاحة التوسُّل. تُروى الحكاية لا لكي تُظهر الندم للعيان بل كي تصفي الحسابات مع الله. السرد يجب أن يكون دقيقاً، واضحاً، ومثيراً، لأن الـ «*retablos*» هو معاً صيغةٌ بصرية، أو مذكّرة شكر، من أجل تسليم الرحمة الإلهية، ووِقَاءٌ من المخاطر المستقبلية، وتوكيد البركات.

بينما خفّ ألمها وأتتْ جوانب أخرى من الحياة في ديترويت إلى مركز الاهتمام، ظهر شغف فريدا المتجدد بالعالم المحيط بها، جنباً إلى جنب مع حزنها، في فنها. «*واجهة عرض في ديترويت*» يصف واجهة عرض في مخزن حيث صُنعتْ زخارف الشوارع، جميعها مكسوة بنحوٍ أنيق بمجموعة من الرموز الحمر، البيض، الزرق والرموز الأخرى الدالة على كل ما هو أمريكي[1] في استباق anticipation «يوم الاستقلال». فريدا ربما رأتْ ورسمتْ مخططاً للواجهة قبيل إجهاضها، لكنها رسمت لوحتها بالزيت بعد أن فرغتْ من «*مستشفى هنري فورد*». توقيت حملها يفسر لنا المزاج خفيف الدم للرسم، وهو مختلف كثيراً عن الأعمال الأعمق والأكثر حزناً التي أعقبتْ فقدان طفلها. تتذكّر لوسيانه بلوخ كيفية إنجاز الرسم[2]. كانت هي وفريدا قد قصدتا السوق بحثاً عن لوح معدني. «كنا نمشي معاً في جون

1- كل ما هو أمريكي: كل الأشياء المصنوعة في أمريكا، التي لها صلة بتاريخ، جغرافيا، فولكلور والإرث الثقافي للولايات المتحدة. في النص الإنكليزي الأصل Americana- م.

2- تذكّر لوسيانه كيفية إنجاز الرسم: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي واليوميات - ك.

آر. ورأينا واحداً من تلك الحوانيت العتيقة ذات المظهر المبتذل في حيٍّ سكني فقير. كان حانوتاً فريداً جداً – كل هذه الأشياء الخاصة بمعسكر التي تخلو من أيّة رابطة – بحيث إنّ فريدا توقفتْ أمام الحانوت وانبرتْ قائلةً: [آه، هذا شيء محبوب، هذا شيء جميل!]». في رأي فريدا، كانت واجهة العرض أشبه بفن فولكلوري مكسيكي، وهكذا هو أكثر أصالةً من الفَنّ الحديث النخبوي؛ حين حكتْ لريفيرا عن الواجهة، فهم بسرعة حماستها واقترح عليها قائلاً: «لِمَ لا ترسمينها!».

في 31 آب/ أغسطس، وهم ينضحون عرقاً بسبب درجة الحرارة التي بلغتْ 99 فهرنهايت، وقفت فريدا، لوسيانه، دييغو، مساعد ريفيرا آرثر نيندورف، وإيدسيل فورد على سطح «معهد ديترويت للفنون»، وراحوا يشاهدون كسوفاً شمسياً عبر قطعٍ من الزجاج المُعرّض للدخان. «بدتْ فريدا مشمئزةً جداً من الكسوف وحين كان في أقصى درجاته، قالت إنه ليس جميلاً على الإطلاق [ليس بأفضل من] يوم غائم حين يكون الشغل الشاغل للشمس أن تُظهر نفسها». كما تُشير يوميات لوسيانه كذلك إلى أن فريدا بدأتْ برسم جديد في ذلك اليوم – بورتريه–ذاتي بالحجم الطبيعي تقف فيه على قاعدة من حجر رمادي كُتب عليها «كارمن ريفيرا رسمتْ صورتها في العام 1932»، وهذا يُشير إلى الحدود بين الولايات المتحدة والمكسيك.

«*واجهة عرض في ديترويت*» هي محاكاة تهكمية ساخرة للذائقة والعادات الأمريكية؛ «*بورتريه–ذاتي في الحدود الفاصلة بين المكسيك والولايات المتحدة*» (الصورة رقم 28) تُظهر فريدا في مزاج حاسم أكثر؛ ذكاؤها، على الرغم من أنه ليس قليل الوضوح، له شفرة السيف. كانت تتزيّا، في سبيل المثال، بفستان وردي طويل وبقفازين من المخرّمات «الدانتيلا» عتيقة الطراز، ملابس «مناسبة» لأمسية عند «غروسي بوينتي»؛ بيدها اليسرى، متحديةً اللياقة، سيجارة، بيدها اليمنى علمٌ مكسيكي صغير.

لعلها استوحَتِ الكسوف الشمسي، فريدا، أول مرة في رسومها الزيتية، وضعَتِ الشمس والقمر معاً في كبد السماء. كان تجاورهما جنباً إلى جنب قد أمسى واحداً من أقوى الرموز في عملها. هذا التجاور يمثل وحدة القوى الكونية والأرضية، مفهوم الأزتيك المتعلق بالحرب الأبدية بين الضوء

والظلام، استغراق الثقافة المكسيكية بفكرة الثنائية: الحياة-الموت، الضوء-الظلام، الماضي-الحاضر، النهار-الليل، الذكر-الأنثى. وهو يناقش تعايش الشمس والقمر في فَنّ ريڤيرا، فسّر بيرترام وولفي ذلك بالقول: «في معظم أديان الطبيعة[1]، كما هو الحال في الميثولوجيا المكسيكية، ربًّا السماوات هما الشمس، والقمر: «الشمس»، بوصفها العنصر الذكوري masculine principle، السماد، وواهب الحياة، أما «القمر» (أو في بعض التقاليد المكسيكية: الأرض) العنصر الأنثوي feminine principle، أم الآلهة والرجال». الشمس والقمر المتجاوران يشيران أيضاً إلى الفكرة التي مفادها أن الطبيعة كلها تتفجّع على موت يسوع المسيح. بوسعهما أن يشيرا أيضاً إلى الظلام الذي هبط على الأرض في أثناء الصَلْب، أو الكسوف الشمسي الذي يقول علماء الفلك إنه جرى تقريباً في الوقت الذي صُلِب فيه يسوع المسيح. الشمس والقمر عادة يحيطان بالصليب من الجهتين في مَشاهد الصَلب القروسطية، وحضورهما معاً في رسوم تضحية يسوع المسيح هو تقليد استمر في «عصر النهضة»، في المكسيك الكولونيالية، والفن الشعبي المكسيكي. كانت فريدا تعرف هذه الرمزية المسيحية ودمجتها بالمعاني الوثنية كي تصعّد القوّة الدرامية لخيالها.

في «*بورتريه-ذاتي في الحدود الفاصلة بين المكسيك والولايات المتحدة*»، الشمس والقمر كلاهما في جهة اليسار (جهة المكسيك) من الرسم. أما الشطر الخاص بالولايات المتحدة، العلم الأمريكي يطفو في سحابةٍ من الدخان الصناعي والمَشهد يهيمن عليه العالم الحديث لناطحات السحاب، معامل الطابوق المعرَّضة للرياح، والمكائن، كلها تشكل تبايناً حاداً مع رؤية فريدا للمكسيك الزراعية الغابرة. كان ديغو يقارن إلى الأبد جمال المكائن وناطحات السحاب الأمريكية مع بهاء النتاجات المصنوعة في الزمن ما قبل الكولمبي. حين رسمتْ فريدا، من الناحية الأخرى، المداخن (التي تحمل رقعة «ليبل» مكتوباً عليها «فورد»)، كانت تقذف الدخان بقوة، وناطحات السحاب الخالية من الشبابيك خاصتها تبدو أشبه بشاهدات قبور. في الأرض الوسطى كانت قد وضعتْ أربع مداخن صناعية تشبه البشر الآليين

1- «في معظم أديان الطبيعة»: بيرترام دي. وولفي وديغو ريڤيرا، «*بورتريه للمكسيك*»: 49 – ك.

automatons؛ إنها مستعارة من البشر الآليين الذين وضعهم ريڤيرا في جداريته بـ «كلية كاليفورنيا للفنون الجميلة» أو من «البشر الآليين - المدخنة» التي صممها لـ «*H.P*»، حيث أظهر سفينةً راسية عند «مَشين ستي Machine City»، وكان يقصد بها أن يُنظر إليها في تضاد مع الأوثان في العصر ما قبل الكولومبي في الجانب المكسيكي من الحدود. في الصدارة، في الجانب الأمريكي، بدلاً من النباتات ذات الجذور الراسخة نرى ثلاث مكائن مستديرة، اثنتان منهما ترسلان أشعة من الضوء والطاقة (بالتباين مع الشمس المكسيكية المتوهجة)، ذات حبال كهربائية (في تضاد مع نظرائها، الأزهار المكسيكية، التي لها جذور). كانت فريدا قد رسمتْ بذكاء حبلاً، يمتد من إحدى المكائن، ينقل نفسه إلى داخل جذور أحد النباتات المكسيكية. كان حبل الماكينة الآخر موصلاً بقابس في نقطة الكهرباء في قاعدة فريدا.

كانت ماكينة تلك التي سحقتْ فريدا في حادثتها التي جرت في العام 1925؛ في «موتور سيتي» فقدتْ طفلها، وإن الآلات والمكائن هي التي انتزعتْ ريڤيرا منها على مدى ساعات طويلةٍ جداً خلال وجودها في ديترويت. المكسيك الزراعية، من الناحية الثانية، كانت تعني الحياة، الترابط الإنساني، الجمال، وكانت تتحرق للعودة إليها. «كي أقول لك الحقيقة»[1]، كتبتْ للدكتور إليوسير في تموز/ يوليو، «*no me hallo!*» [لستُ سعيدةً هنا!] كما تقول خادمات المطبخ، إنما يتعيَّن عليّ أن أستجمع شجاعتي وألبث هنا لأني لا أطيق أن أترك دييغو».

كان توقها للمكسيك، للمعانقة المريحة لأفراد أسرتها وحيها السكني her barrio، قد تحقق بنحوٍ فاجع: في 3 أيلول/ سبتمبر تلقتْ برقيةً[2] تُبلغها أن أمها، التي أُصيبتْ بسرطان الثدي منذ ستة أشهر باتتْ عليلةً بنحوٍ لا شفاء منه، وربما تعاني من سكرات الموت. على مدى ثلاث ساعات حاولتْ فريدا الاتصال هاتفياً بواحدة من شقيقاتها في المكسيك، لكنها لم تستطعْ التحدث معها بسبب الخط الهاتفي. طلبتْ من لوسيانه التحرّي عن مواعيد الرحلات الجوية. وبعد أن اكتشفتْ أنه لا وجود لرحلات بالطائرة، أُصيبتْ

1- «كي أقول لك الحقيقة»: رسالة إلى الدكتور إليوسير، 29 تموز/ يوليو، 1932 - ك.

2- في 3 أيلول/ سبتمبر تلقتْ برقيةً: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي واليوميات - ك.

بالهيستيريا، «هنا يتحدثون عن التقدم الهائل في المجالات كلها»، لامتْ بقسوة، «لِمَ لا يمكننا الذهاب بالطائرة؟ ما الخطب مع كل [وسائل الراحة الحديثة] هذه؟». مضتْ لوسيانه لتأتي بديغو من «معهد ديترويت للفنون»؛ وعندما رجع وجدا فريدا وهي «مسربلة بالدموع».

في اليوم التالي وضع ديغو فريدا ولوسيانه في القطار المتجه صوب المكسيك. «فريدا بكتْ في المقصورة المظلمة»، كتبتْ لوسيانه في يومياتها. «هذه المرة تبكي لأنها تترك ديغو ولا تعرف كيف هو حال أمها، حتى. كانت فريدا ترتجف كطفلةٍ صغيرة».

أخذهما القطار عبر أنديانا وميسوري. في سانت لويس، ترجلتا وتناولتا الغداء على سطح «هوتيل ستاتلر»، حيث شاهدتا الطائرات تحلق في السماء. كانت فريدا تنزف من جديد، وشعرتْ أنها واهنة جداً ولا تقوى على المشي، ولذلك ذهبتا إلى دار السينما. قرأتا في إحدى الجرائد أن نهر الريو غراندي[1] قد فاض – هذا فسّر سبب عطل الخطوط الهاتفية الموصلة إلى المكسيك. في الليلة التالية، في لاريدو، تكساس، استيقظتا لتجدا القطار وهو يتحرك ببطء شديد عبر ماء الفيضان. لأن الجسور غير جاهزة للخدمة الفعلية، تعين عليهما أن تنتظرا اثنتي عشرة ساعة عند الحدود. في الختام، أخذتا حافلةً عبر جسر لحق به ضرر قليل جداً متجهتين إلى نيوڤو لوريدو Neuvo loredo، التي كانت تطفح بالإثارة – باعة جوالون يبيعون وجبات الطعام السريعة وينادون المارة كي يشتروا منهم، أُسر تردد تحيات وداع مفعمة بالعاطفة، أشخاص يقفون من دون هدف يستمتعون بالتفرّج. قبل أن تستقل القطار كرةً أخرى ابتاعتْ فريدا عصير الـ «*cajeta*» الثخين، تغرف الكراميل اللزجة بأصابعها، مثلما كانت تفعل في صباها.

كان المرور عبر شمال المكسيك جميلاً، لأن الموسم كان موسماً ممطراً، وكانت الصحراء مليئة بالجداول والصبار المتلألئ. لم ترها فريدا. «أمستْ موردة الخدين أكثر فأكثر»، كتبتْ لوسيانه، «وكانت الساعات الأخيرة مصدر ألم مبرِّح لها بالنسبة لها. وصلنا مكسيكو سيتي في العاشرة

1- الريو غراندي the Rio Grande: أحد نهرين رئيسين في جنوب غرب الولايات المتحدة وشمال المكسيك، النهر الآخر هو نهر كولورادو – م.

صباحاً، الخميس، الثامن من أيلول/ سبتمبر. كان هنالك شقيقات، أقارب ورجال كي يقابلوها، جميعهم يبكون وكانوا مصابين بالهيستيريا. وحتى إننا نسينا حقائب السفر خاصتنا».

لبثنا في منزل ماتيلده في «حي دكتوريس» في مكسيكو سيتي. في صباح اليوم التالي، مضتْ فريدا صحبة لوسيانه لرؤية أمها في كويواكان. كانت ماتيلده كالديرون دي كاهلو في حالةٍ صحية خطيرة. «لم تكنْ تبدو أنها ترغب بأن تهب نفسها أيّة فلسفةٍ، إلّا أنّها كانت تبكي من دون انقطاع وتبدو شاحبةً شحوب الموتى»، كتبتْ لوسيانه، وتستطرد قائلةً: «كان أبوها الأحب إلى فؤادها، عزيزها، جد سريع الاهتياج، أطرش ورثّ الثياب، ومتشائماً بطريقة شوبنهاورية[1]».

في العاشر من أيلول/ سبتمبر كتبتْ فريدا خطاباً إلى دييغو[2] تخبره فيه بكل التفاصيل المتعلقة بمرض أمها. ومن ثم تحوّلتْ أفكارها، كما لو أنها تواسي نفسها، إلى حبيبها وحاجتها واشتياقها إلى زوجها:

مع أنّكَ تقول لي إنكَ ترى نفسك جد قبيح المنظر، بشعركَ القصير حين تحدّق في المرآة، أنا لا أصدّق ذلك، إني أعرف كم أنتَ وسيم على أية حال والشيء الوحيد الذي أندم عليه هو أني لستُ هناك كي أقبّلك وأعتني بكَ وحتى إذا كنتُ أزعجكَ في بعض الأحيان بتذمري، إني أحبكَ، عزيزي دييغو، حباً لا حدودَ له. أشعر كما لو أني تركتُ طفلي من دون أحد وأنكَ تحتاجني... لا يمكنني العيش من دون صغيري الوسيم *chiquito lindo*... المنزل من دونك لا شيء. كل شيء من دونك يبدو مروّعاً بالنسبة لي. أنا مغرمةٌ بك أكثر من أي وقتٍ مضى وكل لحظة يزداد حبي ويكبر أكثر فأكثر.

أبعث إليك خالص حبّي ومودّتي

فتاتُكَ الصغيرة الجميلة

Your chicuitita niña

1- شوبنهاورية Shopenhaurish: نسبة إلى آرثر شوبنهاور (1788 – 1860): فيلسوف ألماني، طوّر نظاماً جمالياً وأخلاقياً وُصف بكونه تمثيلاً نموذجياً للتشاؤمية الفلسفية، رافضاً الفلسفات الازدرائية ما بعد الكانطية التابعة للمثالية الألمانية – م.

2- في العاشر من أيلول/ سبتمبر كتبتْ فريدا خطاباً إلى دييغو: نسخ الخطاب بيرترام وولفي مع جواب دييغو، هما موجودان في أوراقه بالأرشيف في «معهد هوفر»، «جامعة ستانفورد» – ك.

«فتاتي الصغيرة الجميلة ضئيلة الجسم *Niñita chiquitita preciso*»، كتب دييغو رداً على رسالتها:

إني أضم هذه [الرسالة] فقط كي ترافق الأوراق مع قبلاتي الكثيرة وحبي لفريدويتشا الجميلة خاصتي. إني حزين جداً هنا من دونكِ، وأنا مثلك لا يُغمض لي جفن وقلما أستطيع أن أبعد ذهني عن العمل. وحتى إني لا أعرف ماذا أفعل عندما أعجز عن رؤيتكِ، كنتُ متيقناً من أني لم أحبْ أيَّ امرأةٍ مثلما أحبُّ الفتاة الصغيرة *chiquita* لكني حتى الآن بعد أن غادرتني لم أكنْ أعرفْ أني حقيقةً أحبها بهذا القدر، هي تعرف أصلاً أنها أكثر من حياتي، الآن أنا أعرف، لأني حقيقةً من دونكِ هذه الحياة لا تعني بالنسبة لي أكثر من حبتيْ فول سوداني في أقصى الأحوال.

لقد انتهيتُ أصلاً من ست لوحات أخرى منذ مغادرتكِ، أنا أعمل دوماً وفي ذهني فكرةٌ راسخةٌ مفادها أن عليكِ أن تري الأشياء لدى عودتكِ. أنا لا أقول لكِ أيَّ شيء لأني أريد أن أرى أيَّ تعبيرٍ يظهر على وجه الطفلة *chicua* حين تشاهدها. غداً سأذهب أخيراً إلى مصنع المنتجات الكيماوية. إنهم لا يرغبون بأن يسمحوا لي بالدخول بسبب أسرار ومخاطر من هذا الطراز. يا له من شيء غبي وصادم، كان من الضروري بالنسبة لإيدسل أن يكتب لهم كي يعطوني الترخيص.

في 15 أيلول/ سبتمبر، بعد مضي أسبوع على وصول فريدا، وبعد يومين من إزالة 160 حصاة مرارة، توفيتْ ماتيلده كالديرون دي كاهلو. كتبتْ لوسيانه في يومياتها: «أقبلتْ جميع شقيقاتها متلفِّعات بالشالات الداكنة، محمرَّات العيون. نشجتْ فريدا بلا هوادة. كانت حزينةً بنحوٍ مروِّع عليها. لم يخبرن أباهنَّ حتى صباح اليوم التالي. كانت الفكرة قد أصابته بالجنون بعض الوقت، وربما كان سيفقد ذاكرته ويسأل لماذا زوجته غير حاضرة هناك». ثَمَّة بورتريه فوتوغرافي لفريدا أخذها لها أبوها في هذه الآونة تُظهرها مجلَّلة بالسواد وعلى وجهها تعبيرٌ جديد في صورها الفوتوغرافية: هي تبدو كما لو أن الحزن قد سحب التقعُّرات في وجهها إلى الداخل. ثَمَّة سواد في عينيها، السواد الجليّ للغمّ.

خلال الأسابيع الخمسة المتبقِّية من مكوثها في المكسيك، كرّستْ فريدا معظم وقتها لأفراد أسرتها. كانت هي ولوسيانه تأخذان غويليرمو كاهلو في

مسيرات راجلة في أرجاء متنزّه قريب. كانت تتوقف كي تحدّق إلى ما كانت لوسيانه تعتقد أنها مَشاهد تتسم بالأبهة الشديدة «very *pompier*»، وكان يهتف بسبب جمالها الباهر. «إنه ما يزال رومانسياً»، وكان ما يزال استثنائياً أيضاً. «غالباً»، أشارتْ، «كانت تنتابه نوبات شديدة ومؤذية بحيث إنّه كان يزعق وبيده سكين».

كما أمضينا ساعاتٍ طويلةً وهما «تدردشان» مع أختَيْ فريدا، أدريانا وكريستينا، المقيمتين في كويواكان، ومع ماتيلده، منزلها البورجوازي بورق جدرانه الزّهري، سجاجيد لويس السادس عشر المزيّفة، وستائر الدانتيللا أذهلتْ كلّها لوسيانه، التي تعوّدتْ على ذوق فريدا ودييغو المكسيكي *Mexicanista*. ابتهجتْ فريدا بنحو عنيد بأعمال فنية *objets* من مثل منفضات من الخزف «البورسلين» الأبيض اتخذتْ شكل القواقع، مزينة بالذهب وأزهار البنفسج، كل واحدة منها تعرض امرأةً عارية مرسومة كي تبدو كما لو أنها مستلقية على جانب القوقعة. «إنه شيء فظيع إنه جميل!»، كانت تصيح.

في مناسبةٍ واحدة ذهبتْ فريدا ولوسيانه إلى سان أنجيل كي تعاينا سير العمل في المنزلين الحديثين المتصلين، اللذين صمَّمهُما المعماري والرسام خوان أوغورمان. أحبتْ فريدا فكرة امتلاك منزلين منفصلين. «يمكنني أن أعمل»، قالت للوسيانه، «ويمكنه هو بدوره أن يعمل».

في منتصف شهر تشرين الأول/ أكتوبر، الرسام ورسام الكاريكاتير ميغويل كوڤاروبياس وزوجته، الراقصة والرسامة المولودة في أمريكا روزا رولاندو، أقاما غداءً مكسيكياً لذيذاً توديعياً. كانت فريدا مبتهجةً وحزينةً في آن. في اليوم التالي، جاء حشدٌ مؤلَّفٌ من عشرين شخصاً في الأقل إلى محطة القطار كي يودعوهما – لوبي مارين مع إحدى شقيقاتها، والد فريدا، شقيقاتها، وآخرون وأُخريات. حين غادر القطار المحطة بكتْ فريدا برهةً، ثم مضتْ بهدوء إلى سريرها.

كان فجراً بارداً، كالحاً في الحادي والعشرين من تشرين الأول/ أكتوبر حين وصلا عائدين إلى ديترويت. دييغو، مرتدياً بزةً تعود لكليفورد وايت لأنه، بعد أن قلَّل طعامه، كانت ثيابه كبيرةً جداً عليه، كان واقفاً على الرصيف

بغية اللقاء بهما. «رجعتْ فريدا إلى ديترويت»[1]، كتب في سيرته الذاتية التي دوّنها بقلمه. «كانت تسهر على أمها وهي تحتضر، وكانت مرهقةً بسبب الحزن الذي ألمَّ بها. زيادةً على ذلك، كانت قد ارتعبتْ من مظهري الخارجي. في أول الأمر لم تتمكنْ من التعرّف عليّ. في غيابها، عمدتُ إلى اعتماد نظام غذائي معيَّن قليل السعرات الحرارية وعملتُ بدأبٍ ومثابرة شديدَين وقد فقدتُ قدراً كبيراً من وزني... في اللحظة التي رأيتها فيها، صحتُ» هذا أنا. «في الختام، حين اعترفتُ بهويتي، عانقتني وانخرطتْ بالبكاء».

الرسم الزيتي المعنون «ولادتي» (اللوحة رقم 6) ربما تخيّلته وحتى باشرتْ به قبل سفرها إلى المكسيك، لكنها فرغتْ منه بعد عودتها إلى ديترويت. إنه أول عمل من المجموعة التي اقترحها دييغو[2] والذي يسجل سنوات حياتها، يُظهر، على وفق فريدا، «كيف تصوّرتُ ولادتي أنا»[3]. كان واحداً من التصاوير الحية المُرعبة جداً للولادة حتى الآن.

نحن نرى الرأس الكبير للطفلة الرضيعة ينبجس من بين ساقيْ الأم المنفرجتين من المنظور المفضل لدى الطبيب. ضخمة، بحاجبين متصلين، يميزان هوية الطفلة باعتبارها فريدا. الدم يكسو الرأس الجامد، المتدلّي والعنق شديد الهزال. تبدو الطفلة الرضيعة ميتةً.

توجد ملاءة تغطي رأس المرأة وصدرها، كما لو أنها فارقَتِ الحياة في أثناء الولادة، تؤكد التعرّض التام للولادة. كبديل عن رأس الأم، على الجدار مباشرةً فوقها يوجد رسم بالزيت لأمٍّ أخرى حزينة، «عذراء الأحزان» وقد اخترقتها السيوف، تنزف وتبكي بحرقة. قالت فريدا إنها ضمّتْ «عذراء الأحزان» إلى «ولادتي» باعتبارها «جزءاً من صورة الذكرى»[4]، لا لأسبابٍ

1- «رجعتْ فريدا إلى ديترويت»: ريفيرا، «فني، حياتي»: 193 – 194 – ك.

2- أول عمل من المجموعة التي اقترحها دييغو: لوسيانه بلوخ وريفيرا اقترحا المجموعة على فريدا (حوار شخصي) – ك.

3- «كيف تصوّرتُ ولادتي أنا»: ملاحظات ليزلي – ك.

4- عذراء الأحزان... باعتبارها «جزءاً من صورة الذكرى»: ملاحظات ليزلي – ك. عذراء الأحزان Virigin of Sorrows: واحد من بين الأسماء العديدة التي تُطلق على السيدة مريم العذراء في إشارة إلى الأحزان السبعة في حياتها. تُسمى أيضاً: أم الأحزان Mother of Sorrows (باللاتينية *Mater Dolorosa*) – م.

رمزية». إنه تفصيل من الملابس تذكرته من زمن طفولتها وصباها – بالضبط على غرار الشيء الذي دللته أمها الكاثوليكية التقية. كان السرير، كما قالت فريدا، سرير أمها؛ كلاهما، هي وشقيقتها كريستينا ولدتا فيه. من الجائز أن حافة الدانتيللا الورديّة على غطاء الوسادة والجدران البستيلية الحلوة التي تتباين بشكل واضح جداً مع ترويع المشهد هي ذكريات من طفولتها وصباها أيضاً. أقل خياليةً من «مستشفى هنري فورد»، «ولادتي» أشبه بـ «*retablo*» بالأسلوب والمحتوى على السواء؛ في الواقع، ثَمَّة رِقٌ موضوع جانباً من أجل الكتابة عليه على امتداد الحافة السفلى للرسم. لكن المعلومة الضرورية لا تُملأ. لعل فريدا شعرتْ أنه سيكون شيئاً غير ضروري أن تروي القصة مجدداً بالكلمات. أو ربما كانت تريد أن تقول إنه هنا لم يقعْ خلاص عجائبي. يصف «ولادتي» كارثةً، ليس شيئاً كاد يحدث، ليس كارثة تحاشتها الشفاعة الإلهية والتي يجب تقديم الشكر لها: أيقونة «العذراء» تحدّق بنحوٍ عقيم في مشهد الموت المزدوَج.

الصورة العارية للوجع في «ولادتي» تُعيد إلى الأذهان أيضاً منحوتةً حجرية أزتيكية شهيرة للولادة (تقريباً العام 1500 ميلادي) تصف امرأةً مُقْعِيَةً تلد رأس رجل بالغ تماماً، تلوح على وجهها تكشيرة ألم منفِّرة (اللوحة رقم 7). المرأة في وضع الولادة هي، بحسب الدين الأزتيكي، مساوية لمحارب يقبض على ضحية قربانية؛ إنها تمثل ولادة عهدٍ ما. من المؤكّد أن فريدا كانت تعرف أيضاً هذه القطعة النحتية، ومن المرجح أنها تعرف معانيها؛ بالنسبة لها، كما هو الحال بالنسبة للأزتيكيين، فكرة الولادة حافلة بالمعجزة. كتب دييغو عن لوحة فريدا «ولادتي» قائلاً: «وجه الأم[1] هو وجه «أم الأحزان *Mater Dolorosa*» بخناجر الألم السبعة التي ألمّتْ بها الأمر الذي يُهيِّئ الفتحة التي تخرج منها الطفلة فريدا، القوة الآدمية الوحيدة منذ المعلّم الأزتيكي العجيب... الذي وهب المرونة للظاهرة الحقيقية للولادة».

مع أنّ «ولادتي» تصف ولادة فريدا نفسها، تُشير هي «أي اللوحة» أيضاً إلى موت طفلها الذي لم يولدْ بعد، هذا الموت الذي وقع منذ عهدٍ قريب. وهكذا فهي صورة لفريدا وهي تلد نفسها. «كنتُ أريد أن أنجز مجموعةً من

---

1 - «وجه الأم»: ريفيرا، «Frida Kahlo y el Arte Mexicano»: 101 – ك.

الصور[1] لكل سنة من سنوات حياتي»، قالت فريدا عن الرسم. «رأسي مغطّى لأنه، بمحض المصادفة مع رسم الصورة، توفيتْ أمي». «رأسي»، قالت، يُشير إلى أن رأسها هي كان مغطى. بعد أعوام عديدة، كتبتْ في يومياتها بعد رسوم صغيرة عدة عن نفسها: «تلك التي ولدتْ نفسها... التي كتبتْ أروع القصائد عن حياتها».

حين أصبح شتاء ديترويت مريراً وكئيباً، اشترتْ فريدا معطفاً من الفراء كي تتفادى الرياح الهوجاء، لكن الجو العاصف كان ماثلاً في الداخل مثلما هو موجود في الخارج. لم يكنْ يتعيَّن عليها فقط أن تمتصَّ فقدانها المضاعف، للسَّلَف والذُّرِّية، كان عليها أيضاً أن تتعامل مع سرعة غضب ريڤيرا. كان فقدانه وزنه قد دمّر صحته ومعنوياته. كتبتْ لوسيانه في يومياتها: «أشعر أني زائدة *de trop* في الواردبل، وحين قال ديغو إنه لم يغمضْ له جفن في أثناء الليل بسبب الشتاء وأبقى فريدا مستيقظةً، فتشتُ فوراً عن حجرة... أمستْ فريدا مزاجيةً جداً وكانت تبكي في أحيان كثيرة وتحتاج إلى الراحة. ديغو متوتر الأعصاب ويبدو أنه حتى يشعر بالانزعاج من وجود فريدا». مرات كثيرة في ديترويت، تبكي فريدا على كتف لوسيانه، تحكي لصديقتها عن مصاعب حياتها مع ريڤيرا؛ «كم هو غير منظَّم، ومختلف عمّا اعتادتْ عليه». إذا «احتفظتْ برباطة جأشها»، شرحتْ فريدا، يقول ريڤيرا «أنتِ لا تحبينني»، وهذا الكلام يضعها في موقفٍ عاجز أكثر.

كان ريڤيرا قد أرهق نفسه، يعمل بلا انقطاع مسابقاً الزمن. كان يجب عليه أن يُنهي جداريات ديترويت بسرعة، لأن لديه مشاريع أخرى خطط لإنجازها. في تشرين الأول/ أكتوبر 1932 كان قد اختير كي يرسم جدارية في «مركز روكفيلر في نيويورك»، وفي كانون الثاني/ يناير 1933 تلقى تفويضاً بأن ينجز جدارية في موضوع «الماكينات والصناعة» لمناسبة «المعرض العالمي لسنة 1933» المقام في شيكاغو. كان برنامجه مزدحماً جداً بحيث كان يصعب على فريدا أن تتصل به في مقرّ عمله. كان من دأبه أن يباشر في عمله في منتصف الليل، بعد أن يُهيِّئ مساعدوه جزءاً من الحائط بالجص

1- «كنتُ أريد أن أنجز مجموعةً من الصور»: ملاحظات ليزلي – ك.

الطازج، وبعد أن يجف بما يكفي كي يحصل على التماسك الصحيح بحيث إنّ الرسم يمكن أن يلتصق به ويغدو جزءاً من الحائط. يبدأ بقولبة blocking الرسم ويجعل الأحداث ذات الأهمية الخاصة بالألون الرمادية والسوداء؛ ومن ثم مع أول خيوط الفجر، يضع الألوان، من عادته أن يظل يرسم حتى وقت الغداء. إن أي وقت فراغ قليل لديه ليس بالضرورة أن يقضيه مع فريدا، لأنه كان نشيطاً في الجالية المكسيكية في ديترويت، ينظّم ويموّل القطارات كي تعيد سكان المكسيك الذين أقبلوا إلى الولايات المتحدة كي يعملوا في زمن التوهج إبان عقد العشرينيات من القرن العشرين وصدمهم «الكساد» وأضرّهم كثيراً.

على الرغم من سائر مشكلاتها، شيئاً فشيئاً أبعدتْ فريدا نفسها عن الحِداد وعاودَتِ اتصالها بالحياة. بحلول شهر شباط/ فبراير، حين أُجري حوار معها وصُوّرتْ فوتوغرافياً، في الواردبل، لمصلحة جريدة «ديترويت نيوز» كانت تعمل على *بورتريه-ذاتي* نصفي رسمته على لوح معدني صغير (الصورة رقم 30). كان الرسم يُظهرها مرتديةً بلوزة بيضاء بحاشية من الدانتيللا حول تجويف خط الرقبة وحبل من خرزات اليشب من العصر ما قبل الكولومبي؛ كان لون اليشب يقلّد لون الصوف الذي كان يمسك جدائلها وخلفية الرسم الخضراء الباهتة، تبدو مفعمةً بالحيوية ومحببة إلى القلب، أقلّ «بنّاتيةً» girlish مما لاحتْ عليه في البورتريهات-الذاتية لعاميْ 1929 و1930 – واثقة من نفسها أكثر، متأهبة لأن تسلّي الآخرين ويسلّوها. كانت معنوياتها المُستعادة قد تجلّتْ أيضاً في مقالة «ديترويت نيوز»، التي ظهرتْ في مقالة «فلورنس ديفيس» المعنونة «فتيات الأمس: زيارة منازل أشخاص ممتعين»، وهو عمود صحافي تحت عنوان رئيس «زوجة رسّام الجداريات البارع[1] تنهمك بمرح على سبيل الهواية في أعمال فنية». حتى إذا كانوا يسمونها «هاوية» في الأقل نال فنها وشخصيتها الاهتمام، وبالمقارنة مع الفتاة الخجولة في السنة الفائتة، كانت قد اكتسبتْ ثقةً واضحةً بالنفس فيما يتصل بعلاقاتها مع المجتمع. كتب ديفيس:

1- «زوجة رسّام الجداريات البارع»: فلورنس ديفيس، «زوجة رسّام الجداريات البارع تنهمك بمرح على سبيل الهواية في أعمال فنية»، «ديترويت نيوز»، 2 شباط، 1933: 16 – ك.

كارمن فريدا كاهلو ريفيرا... رسّامة بحقّها الشخصي، مع أنّ قلةً قليلةً من الناس يعرفون ذلك. «كلا»، تشرح قائلةً، «لم أدرسْ مع ديغو. لم أدرسْ مع أي فرد. بدأتُ أرسم هكذا». ومن ثم بدأتْ عيناها تلمعان. «بالطبع»، تفسر قائلةً، «إنه أحسن صنيعاً باعتباره غلاماً صغيراً، لكنني أنا التي كنتُ الفنانة العظيمة». وبعدها ينفجر اللمعان في عينيها السوداوين في ضحكةٍ مترقرقة. وهذا هو كل ما تستطيع أن تنتزعه منها فيما يتصل بالموضوع. حين تغدو جاداً، تسخر وتقهقه مجدداً. لكن رسم السيدة Señora ريفيرا ليس نكتةً على الإطلاق.

في ديترويت ترسم فقط لأن الزمن يتشبّثُ بقوة بيديها خلال الساعات الطويلة فيما ينهمك زوجها بالعمل في الفناء. وهكذا حتى الآن انتهتْ فقط من عدد قليل من اللوحات... «لكنها لوحات مُنجزة بنحوٍ جميل»، تهتفُ أنتَ. «ديغو لديه وجهه نظر أفضل». «بالطبع»، تصرخ هي، «لعله خائف إلى أبعد حد الآن تحديداً»؛ لكن الضحكة في مقلتيها تخبرك بأنها تخدعُكَ – وتبدأ بالارتياب بأنّ فريدي [هكذا] تعتقد أن ديغو بوسعه فعلاً أن يرسم.

الفصل الحادي عشر

ثوريّون في معبد التمويل

بينما كان ريڤيرا يكدح كي يُكمل لوحاته الجصّية في «معهد ديترويت للفنون» كي يكون بمستطاعه الانتقال إلى «مركز روكفيلر»، كانت ثَمَّة حملة شعبية تُشنّ ضد جدارياته. ما إن انتهى منها وكُشف عنها النقاب رسمياً في 13 آذار/ مارس، 1933، حتى انفجرتْ عاصفةٌ من الاستنكار والرفض. وجدها رجال الكنيسة مُدنِّسةً للمقدسات، ورآها المحافظون شيوعيةً، واعتقدَتِ المتحشمات[1] أنها بذيئة. سمِّيَتِ الجداريات «احتيالًا عديم الشفقة على مستخدِميه الرأسماليين»[2]، و«تقليداً ساخراً لروح ديترويت». هدّدَ بعض المواطنين ذوي الأفكار المدنية بإزالتها من الجدران. في حين نظّم آخرون لجاناً للدفاع عنها. عمَّ الجدال على صفحات الجرائد وفي الراديو. أقبل آلاف الناس لرؤية الجداريات وتنامى الدعم الشعبي. وقف إيدسل فورد للدفاع عن ريڤيرا: «إني أعرب عن إعجابي بروح ريڤيرا»[3]، قال، «أنا حقيقةً أعتقد أنه يسعى للتعبير عن رأيه في [روح ديترويت]». حين اضطلع عددٌ كبيرٌ من العمال الصناعيين بمسؤولية حراسة الجداريات، شعر ريڤيرا بالنشاط والانشراح. هذه، قال، هي «بداية فهم حلم حياتي»[4]. غادر آل ريڤيرا ديترويت بعد أسبوع من رفع الستار، واثقين من أن «الشكل الفني للمجتمع الصناعي المستقبلي» قد حقّقَ استهلالاً باهراً.

1- المتحشمات prudes: جمع متحشّمة وهي سيدة تُظهر أو تتكلّف قدراً من الاحتشام مغالىً فيه – م.

2- «احتيالاً عديم الشفقة على مستخدِميه الرأسماليين»: وولفي، *«الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا»*: 312 – ك.

3- «إني أعرب عن إعجابي بروح ريڤيرا»: م.س: 314 – ك.

4- «بداية فهم حلم حياتي»: ريڤيرا، *«فني، حياتي»* – ك.

كان البرد قارصاً في الأسبوع الثالث من شهر آذار/ مارس حين وصل الاثنان فريدا وديغو يرافقهما المساعدان إرنست هالبرشتات وأندريس سانشيث إلى «غراند سنترال ستيشن». في أقل من يومين، استقر ديغو وكاهلو في شقةٍ من غرفتيْ نوم في طابق مرتفع بالـ «باربيزون بلازا»، وكان ديغو يعمل في مبنى الـ «RCA»[1]. كانت وجبات الغداء والعشاء التي تجلبها فريدا إليه تزداد برودةً على السقالة بجانبه فيما هو يرسم أو يقف بلا حراك أمام لوحاته الجصّية، ينظر وينظر من دون انقطاع، يمدح بصمت ما أنجزه ويخطط لمَهمته في اليوم المقبل.

كان مَشهد ريڤيرا في أثناء العمل هو من أكثر المَشاهد حيويةً في المدينة، وقد أُطلقَتِ التذاكر للجمهور الراغب بالدفع كي يشاهده منهمكاً في عمله. كانت فريدا نفسها تؤمُّ مبنى الـ «RCA» مرتين أو ثلاث مرات في الأسبوع، عادة في أوقات المساء، حين يكون الجمهور الذي دفع ثمن التذاكر قد انصرف. كانت تمضي بضع ساعات تحت السقالة، تمتص الشكولاته الصلبة، تتحدّث مع الأصدقاء الذين جاؤوا، تُعلِّم لوسيانه بلوخ وستيفن ديميتروف الأغاني الشعبية المكسيكية[2] في عزلة الكوخ المؤقَّت الذي كان بمنزلة مركزٍ للعمليات الخاصة بالمشروع. كانت مغتبطةً لأنها رجعتْ إلى منهاتن الكوزموبوليتية،

1- مبنى الـ «RCA»: هو «جزء من مبنى روكفيلر». وهو مجمع كبير مؤلف من 19 مبنى تجاري يغطي 89 ألف متراً مربعاً، بين الشارعين الـ 48 والـ 51، قبالة الجادة الخامسة، في نيويورك سيتي. فوّضتْ أسرة روكفيلر بإنشائه، يقع في مركز Midtown Manhattan– م.

2- تُعلِّم... الأغاني الشعبية المكسيكية: لوسيانه بلوخ، حوار كرومي. كان الموضوع الأثير لدى فريدا هو حادثة اصطدام القطار التي وقعتْ في العام 1895 وأودتْ بحياة عدد كبير من الأشخاص. *Corridos*، على غرار *retablos* أو نقوشات engravings خوزيه غوادالوبي پوسادا، تحكي عادةً عن كوارث حقيقية. إنها شكل من أشكال الصحافة الموسيقية، مع كل التفاصيل المروِّعة، فضلاً عن التاريخ، المكان، وعدد الأشخاص الذين قضوا وجُرحوا، وُضعتْ بهيئة شعر. ناهيك عن الحوادث، الـ «*corridos*» تسجل الجرائم، حوادث الانتحار، الكوارث الطبيعية، والحوادث المروِّعة من مثل ظهور الأشباح، اعتقال مثليين ذكور عددهم واحد وأربعون، أو المرأة التي تزوجتْ من مئة رجل. آخذين بالاعتبار ذوقهم نحو الشيء الرهيب، يأتي بوصفه أمراً لا يثير العجب أن الاثنين معاً، ديغو وفريدا كانا يحبان أن ينشدا هذه الأغاني – ك. الـ «corrido»: أغنية سردية شعبية وشعر يؤلفان بالاد «أغنية شعبية». تدور الأغاني عادة عن القمع والاضطهاد، التاريخ، الحياة اليومية للفلاحين، والمواضيع الاجتماعية الأخرى التي لها صلة بما سبق. تُلفظ بالاسبانية: كوريو – م.

حيث لديها أصدقاءُ كُثر في عالم الفَنّ ولديها مثلهم في «المجتمع الراقي» حيث كانت تشعر أكثر أنها في ديارها. كانت منهاتن، على خلاف ديترويت، مدينة-ميناء؛ وَهَبَ الماءُ أملاً بالهرب. حين كانت تشعر بالحنين إلى ديارها، كان بوسعها أن تحلم بأن تأخذ أول مركبٍ عائدةً إلى المكسيك.

لكن فريدا مثلما كانت عليه في ديترويت، أمضتْ معظم وقتها في المنزل. لم تكنْ ترسم بانتظام؛ إذا كانت قد رسمتْ في ديترويت «بسببٍ وحيد وهو أن الزمن [كان يتشبث] بقوة بيديها»، الآن أمسى هذا الزمن يمسك بهما بنحوٍ أخف، نادراً ما كانت تعمل بأية حال. خلال الشهور الثمانية والنصف من مكوثها في منهاتن أنتجتْ رسماً واحداً فقط، وهذا الرسم لم تنتهِ منه حين غادرتْ. بدلاً من الرسم، كانت تقرأ، ترتب بالشقة، تزور أصدقاءها وصديقاتها، تَؤمُّ دور السينما، وتتسوّق. وكانت تزجي وقتها أيضاً في لعبة «الجثث الفاتنة *cadaver exquis*»[1]، وهي لعبة قاعة استقبال قديمة تبنَّاها السرياليون بوصفها تقنيةً للكشف عن غموض المصادفة. يبدأ اللاعب الأول برسم الجزء العلوي من جسم ما ومن ثم يطوي الورقة بحيث يرسم اللاعب التالي الجزء التالي من دون أن يرى كيف بدأتِ الصورة. حين كانت فريدا لاعبةً، كانت المسوخ الناتجة مرحةً. كان لديها خيالٌ رهيب، وكان افتتانها بالأعضاء الجنسية، يُمكن رؤيته أيضاً في الرسوم الموجودة في يومياتها وفي عددٍ من رسومها، قد برز للعيان فجأةً في «الجثث الفاتنة». «رسمتْ فريدا أسوأ الأشكال»[2]، تتذكر لوسيانه «بعض تلك الأشكال الغريبة جعلتني أَحْمَرُّ خجلاً، وأنا لا أتورَّد خجلاً بسهولة. تُظهر هي قضيباً ذكرياً ضخماً تُقطِّر منه الحيامن. ووجدنا لاحقاً حين فتحنا الورقة المطوية أنها كانت امرأة ترتدي أثداءً ضخمةً

1- *cadaver exquis* بالفرنسية أو بالإنكليزية: Exquisite corpse وهي طريقة يُجمع فيها عدد من الكلمات أو الصور. كل مشارك فيها يُضيف قطعةً أو بنيةً بالتسلسل إما باتباع قاعدة معينة (من مثل: الصفة الاسم الموصوف الظرف الفعل) أو بأن يُسمح له بأن يرى فقط نهاية مساهمة الشخص السابق. اخترع هذه اللعبة السرياليون، يكتب اللاعبون بالتساسل كلمةً على ورقة، يطوونها كي تخفي جزءاً من الكتابة، ومن ثم يجري تمريرها إلى اللاعب التالي كي يساهم في الكتابة. المؤسس السريالي الرئيس للعبة هو أندريه بروتون، الشاعر الفرنسي الشهير، الذي بدأ بها كوسيلةٍ من وسائل اللهو، وبعدها أصبحتْ لعبةً هازلة وفي النهاية مخصَّبةً – م.

2- «رسمتْ فريدا أسوأ الأشكال»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

في كل أنحاء جسمها، وكل ذلك، إلى أن تصل إلى القضيب الذكري. قهقه ديغو وانبرى قائلاً: أنتِ تعرفين أن النساء أكثر إباحيةً من الرجال».

إن «إباحية» فريدا وثقتها الجديدة، المؤذية بنفسها كانتا واضحتين أيضاً في طريقة مضايقتها للصحافة في نيويورك. عن أحد الحوارات استقبلتْ مراسلين صحفيين بينما كانت راقدةً في فراشها، تمص عود شكولاته طويلاً؛ «كانت تدسه تحت أغطية السرير[1] وكانت ترفعه رويداً رويداً»، تقول سوزانه بلوخ، التي كانت حاضرةً خلال هذا المَشهد. وفيما هي تحافظ على مظهر خارجي مرتب ومن دون انقطاع في تدفق كلامها، كانت فريدا تغتبط سراً بإحراجات المراسلين الصحفيين. وفي مرةٍ أخرى، سألها أحد الصحافيين، «ماذا يفعل السيد ريفيرا في وقت فراغه»، أجابته فريدا من دون تردد: «يمارس الحب».

كانت تحب إلى درجة العبادة المخازن التنويعية، المتاجر في «الحي الصيني» والحوانيت الرخيصة. «كانت فريدا تقتحم الحوانيت الرخيصة[2] كإعصار قمعي»، تتذكر لوسيانه، «تتوقف بغتةً وتشتري شيئاً ما في الحال. كانت لديها عينٌ استثنائية تستطيع بوساطتها انتقاء الأشياء الأصيلة والجميلة. تجد جواهر زيّ رخيص وتجعلها تبدو رائعةً». في بعض الأحيان تنطلق كالنسر، تدس حليةً سلبتْ لبهًا في جيبها، وما إن تصبح خارج المخزن، حتى تُعطيها إلى إحدى صديقاتها. حين اقترحتْ عليها إحدى معارفها أن تشتري لنفسها بعض الملابس حديثة الطراز، بعدها بوقتٍ قصير تخلّتْ فريدا عن تنّوراتها المحلية الطويلة من أجل الاستمتاع بلبس موضات منهاتن الأنيقة – وحتى القبعات – وكانت تهزّ أردافها على طول أرصفة مشاة منهاتن في محاكاةٍ ساخرة للتبختر الواثق من نفسه لشخصية بارزة في مجتمع منهاتن. كانت تهزأ بكل شيء يسحرها باعتباره مضحكاً، وكان هذا شيئاً كبيراً. كانت مذاخر الأدوية الأمريكية، في سبيل المثال، عالم الفنتازيا. ذات مرة، حين كانت مارة بصيدليةٍ ما[3] وهي راكبة في سيارة أجرة، سحرتها كلمتا

1- «كانت تدسه تحت أغطية السرير»: سوزانه بلوخ، حوار شخصي، نيويورك سيتي، نيسان/ أبريل 1977 – ك.

2- «كانت فريدا تقتحم المخازن الرخيصة»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

3- ذات مرة، حين كانت مارة بصيدليةٍ ما: ماري سكلار، حوار شخصي، نيويورك سيتي، أيلول/ سبتمبر 1977 – ك.

«مستحضرات صيدلية» مكتوبتان في الخارج إلى درجة أنهما لاحتا ثقيلتين جداً بحيث إنّها ألّفتْ أغنية حملتْ عنوان «مستحضرات صيدلية» وأيضاً، وهو ما أثار مرح السائق، غنتها بصوتٍ مرتفع خلال ما تبقى من مدة ركوبها.

طلب دييغو من الأصدقاء والصديقات أن يرافقوا فريدا في ذهابها إلى دور السينما وخلال الوقائع الأخرى. النحات ديفيد مارغوليس، مساعد ريڤيرا وقتذاك، يتذكر[1] أنه أخذها لمشاهدة فيلم جان كوكتو الموسوم بـ «دم *شاعر*[2]»، الذي أحبّاه حباً جماً بحيث إنّهما شاهداه مرةً ثانية في اليوم عينه مع دييغو. كان يعوزها كلياً التظاهر الفكري، اعترفتْ فريدا بصراحة قائلةً إنها كانت تعتقد أن المسرح غبي وكانت تفضل الذهاب إلى بروكلين[3] لمشاهدة أفلام طرزان. في رأيها، أفلام الغوريللا[4] كانت مرحةً وصاخبةً وسريالية. «كان الاثنان، فريدا ودييغو»، تتذكر لوسيانه، «يضجران ضجراً شديداً إلى حد الإحباط»[5] من الموسيقى الكلاسيكية؛ خلال أداء واحد لوالد لوسيانه الموسوم بـ «*الخدمة المقدّسة Sacred Service*» نام دييغو. في مناسبةٍ أخرى، بينما كان يُصغي لتشايكوفيسكي، لوسيانه وفريدا «تصرفتا مثل أسوأ شخصين مزعجين[6]»، وجعلتا ترسمان وتصنعان طيوراً من ورق وشرعتا تقهقهان بصورةٍ مُرعبة – حدث هذا في [قاعة كارنيجي]!».

ضجراً أم لا، نادراً ما يُثير الدهشة أن ينام دييغو خلال الحفلات الموسيقية. يعمل أربع عشرة إلى خمس عشرة ساعة يومياً، كان قد صمَّمَ على رفع الستار

1- النحات ديفيد مارغوليس... يتذكّر: مارغوليس، حوار شخصي، نيويورك سيتي، حزيران/ يونيو 1978 – ك.

2- دم شاعر *The Blood of a Poet*، بالفرنسية *Le sang d'un poète*: فيلم طليعي فرنسي، وباللغة الفرنسية، أُنتج في العام 1930، أخرجه جان كوكتو، تمثيل إنريك ريفيروس، وهو ممثل من تشيلي، كانت له مسيرة ناجحة في السينما الأوروبية. هذا الفيلم السينمائي هو الجزء الأول من الثلاثية الأورفية Orphic Trilogy. أما جان كوكتو (1889 – 1963): فهو شاعر، كاتب، مؤلف مسرحي، مصمم، فنان ومخرج سينمائي فرنسي؛ من رواياته «*الأولاد الفظيعون*» (1929) – م.

3- تفضل الذهاب إلى بروكلين: بيريل بيكر، حوار شخصي، كيورناڤاكا، المكسيك، آب/ أغسطس 1977 – ك.

4- الغوريللا: قرد أفريقي ضخم شبيه بالإنسان – م.

5- «يضجران ضجراً شديداً إلى حد الإحباط»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

6- «تصرفتا مثل أسوأ شخصين مزعجين»: لوسيانه بلوخ، اليوميات – ك.

عن جداريته الجديدة بحلول «عيد العمال»، الأول من أيار/ مايو. لكن بينما كان يدنو موعد رفع الستار، بدأتْ تحدث المتاعب. بينما كان ديبغو لا يخفي سراً فيما يتصل بسياسته حين قَبِلَ التفويض، في الوقت نفسه لم يقدِّمْ أيَّ تنازلات فيما يخصّ موقع الجداريات، قبالة المدخل الرئيس لمبنى الـ «RCA» في «مركز روكفيلر». كان الجانب الأيسر من الرسم يُظهر الولايات المتحدة، مع رجال أعمال «وول ستريت» في حفلة سمر، عمال عاطلون عن العمل ومحتجون يتنمَّر عليهم رجال شرطة خيَّالة، وما تقوم به الحرب من تجريد للصفات الإنسانية. أما الجانب الأيمن فقد عرض يوتوبيا ماركسية، حيث العمال، الفلاحون، الجنود، الرياضيون، المعلمون، والأمهات الحوامل بالأطفال متَّحدون جميعاً في مسعاهم من أجل بناءِ عالمٍ أفضل.

في الظاهر أن الفكرة القائلة إن الرأسماليّين ربما كانوا سيحسنون صنيعاً لو أنهم لم يستخدموا شيوعياً معترفاً به كي يزين أحد المجمعات المدينية العالمية الرائعة فعلاً، وهو نصب للنجاح الرأسمالي، كانت بخلاف ما حدث مع الشاب نيلسون روكفيلر، الذي وَقَّع العقد، بوصفه نائب الرئيس التنفيذي لـ «مركز روكفيلر». كان هو نفسه قد وضع الثيمة المفخَّمة للجداريات: «رجال في مفترقات الطرق»[1] ينظرون بـ[أمل ورؤيا راقية إلى اختيار مستقبل جديد وأفضل]». كان مندوبوه قد استحسنوا التخطيطات. كان قد دعم جهاراً اللوحات الجصِّية التي أنجزها ريفيرا في ديترويت، وكان يفيض حماسةً كلما تسنى له رؤية التقدّم في سير عمل الجداريات، متجاهلاً الشكوك والهواجس التي كان يطلقها فرنسيس فلين پيين، الذي خدم وكيلاً لريفيرا فيما يخص تفويض الجدارية، وآخرون ارتبطوا بمبنى الـ «RCA» أو مع آل روكفيلر.

وبعدها في 24 نيسان/ أبريل، حين انتهى ثلثا اللوحة الجصِّية، كانت جريدة «ذه نيويورك وورلد - *تيليغرام*» قد رأتْ أن الوقت كافٍ كي ينشروا مقالةً تحت عنوان رئيس «ريفيرا يرسم مَشاهد[2] من النشاط الشيوعي وجون دي. الابن يدفع الفاتورة». كان «اللون الطاغي على الجدارية هو اللون الأحمر»، أشارتْ «ذه *وورلد تيليغرام*»، «غطاء رأس أحمر، راية حمراء،

1- «رجال في مفترقات الطرق»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديبغو ريفيرا*»: 317 - ك.
2- «ريفيرا يرسم مَشاهد»: م.س: 325 - ك.

أمواج من اللون الأحمر في نصر ساحق». على حين غرة، أصبح الجو في «مركز روكفيلر» عدائياً. بين ليلةٍ وضحاها كانت السقالات الثقيلة قد حلّ محلها هيكلٍ مهلهل أكثر، ومتحرّك. كان عدد الحراس قد ازداد. كانوا قد وجدوا أسباباً للخصام مع مساعدي ريفيرا، أحدهم هدد بأن «يسحق جمجمة» مساعدٍ لو أنه حاول أن يأخذ لقطةً فوتوغرافية للجدارية، وحين أحضر ريفيرا نفسُه أحد الأشخاص كي يصوّرها، طرد الحراس الرجل. فريدا أخبرتْ لوسيانه بأن «شيئاً ما يمكن أن يحدث[1] في أي وقت الآن»، ولوسيانه، التي كانت قد تعوّدتْ على رباطة جأش فريدا، فكرتْ: «الأشياء تغدو خطيرةً جداً إذا قالتها هي». في اليوم التالي، بعد أن حجب ريفيرا السقالة عن الرؤية العلنية بقطعٍ كبيرة من ورق الاستشفاف، صوّرتْ لوسيانه اللوحة الجصّية فوتوغرافياً بوساطة كاميرا أحضرتها سراً تحت تنّورتها.

بحلول الأول من أيار/ مايو، حوّل ديغو تخطيطاً لـ «زعيم عمّالي» إلى بورتريه واضح للينين. في 4 مايو، كتب إليه نيلسون روكفيلر يطلب منه أن يستبدل وجه لينين بوجه رجلٍ غير معروف. «بورتريه لينين»، ناقش، سوف «يزعج بنحوٍ جدّي أشخاصاً كثيرين جداً»[2]. أعلن ريفيرا أنه كي يرفع رأس لينين يعني أن يتلف الفهم التام للجدارية. عرض تسويةً: سوف يستبدل رأس لينين برأس أبراهام لنكولن. أتى الجواب في 9 مايو، في وقتٍ كان فيه أغلب مساعدي ريفيرا يتناولون غداءهم في مطعمٍ قريب. مدير تأجير روكفيلر، وكان يتبعه اثنا عشر حارساً أمنياً ببزّات نظامية، دلفوا بخُيلاء في مبنى الـ «RCA» وأمَروا الفنان بالتوقف عن العمل. ببطء أنزل ريفيرا فراشيه الضخمة وطبق المطبخ الذي كان يستخدمه كلوحٍ لمزج الألوان، وترجّل من السقالة. سُلِّم شيكاً بالمبلغ الذي كانوا مدينين به إليه (المبلغ المتبقي هو 14 ألف دولاراً أمريكياً من أصل 21 ألف دولاراً وهو مبلغ العقد) ورسالةً تُخبره بأنه مصروف من العمل.

ذُهِلَ ريفيرا. هو، الذي تحرّكَ عادةً برشاقة سلسة لرجلٍ بدين، سار بخطوات متخشّبة إلى كوخ العمل واستبدل بدلته السروالية. مزيدٌ من الحراس ظهروا

1- «شيئاً ما يمكن أن يحدث»: لوسيانه بلوخ، اليوميات – ك.

2- يزعج بنحوٍ جدي أشخاصاً كثيرين جداً: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 325 – ك.

ودفعوا السقالة المتحرّكة بعيداً عن الحائط. في غضون نصف ساعة كان كادر «راديو سيتي» قد غطّوا الجدارية بورق قار وحاجب خشب.

حين سمعوا الأخبار، مساعدو دييغو اندفعوا مثل ملائكة متنقمين عائدين إلى مبنى الـ «RCA» كي يقدموا له يد المساعدة، لكن لم يكنْ هنالك شيء، أكثر من الاحتجاج، كي يقوموا به. تدبرتْ لوسيانه بلوخ كي تكشط الطلاء الأبيض من على نوافذ الطابق الثاني كي تشكّل الكلمات «أيها العمال اتحدوا! ساعدوا في حماية[1] جـ... ريڤيرا»[2]. منعها الحراس قبل أن تنهي كلمة «جداريات».

ومرةً أخرى، أمسى ريڤيرا في مركز احتجاج عنيف. بينما كان الشرطة الخيالة ينظرون، متأهبين لأول علامة من علامات العنف، كان المدافعون عنه قد رابطوا أمام الأبواب الرئيسة لـ «مركز روكفيلر» ومنزل نيلسون روكفيلر، يلوّحون بالرايات التي تقول: «أنقذوا رسم ريڤيرا»[3]، ويهتفون قائلين: «نريد روكفيلر وحبل حول رقبته! الحرية في الفَنّ! اعرضوا جداريات ريڤيرا!». مجموعة من الفنانين والمثقفين ضمتْ وولتر پاچ، جورج بيدل، روكويل كينت، بوردمان روبنسون، والدو بييرس، أچ. أيل. مينكين، ولويس ممفورد قدّموا التماساً إلى نيلسون روكفيلر كي يعيد التفكير في قراره. جاء تعليق أذكى بهيئة قصيدة بقلم إي. بي. وايت، بعنوان «أرسُمُ ما أُبصره»[4]، نُشرتْ في صحيفة «ذه نيويوركر». حوار متخيَّل بين روكفيلر وريڤيرا ينتهي بموقف حيادي:

«إنه ليس ذوقاً جيداً في رجلٍ من طرازي،
قال نيلسون حفيد جون دي:
«أن يرتاب في سلامة فنان،
«أو أن يأتي على ذكر شيء عملي كأجر،
«لكني أعرف ما أحبّه حباً جماً.
«مع أنّ الفَنّ أكره أن أكبحه؛

1-: «أيها العمال اتحدوا! ساعدوا في حماية»: «تايم»، 22 مايو، 1933: 25 – ك.

2- في النص الأصل الإنكليزي: Rivera's M–، حرف M، يشير إلى Murals: جداريات. هذه الكلمة أتتْ في الأخير، لا يمكن فعل الشيء نفسه في ترجمتنا – م.

3- «أنقذوا رسم ريڤيرا»: م. س. – ك.

4- «أرسم ما أبصره»: إي. بي. وايت، «أرسم ما أبصره»، جريدة «نيو يوركر»، 20 مايو، 1933: 29. نُشرتْ أيضاً في *قصائد وتخطيطات لإي. بي. وايت* (نيويورك: هاربر & روو 1981): 35 – 36 – ك.

«من أجل واحد وعشرين ألف شاب أنيق محافظ
«رسمتَ رجلاً راديكالياً. أقول يا للخجل.
«ما كان بوسعي أن أؤجّر المكاتب –
«المكاتب الرأسمالية.
«لأن هذه، كما تعلم، قاعة اجتماع عامة
«والناس يريدون الحمائم، أو شجرةً في فصل الخريف،
«مع أنّ فنّكَ أكره أن أكبحه،
أنا مدين *قليلاً* إلى الله وإلى Gramper
«وبأية حال،
«إنه جداري...

«سوف نرى ما إذا هو»، قال ريڤيرا.

لكن لم تكنْ هناك إعادة نظر في الموضوع، وتبيّن أنه جدار روكفيلر في نهاية الأمر. بعد مضي تسعة أشهر، بعد أن غادر آل ريڤيرا نيويورك، كُسرَتِ الجدارية بهيئة قطع صغيرة ومن ثم رُميتْ. (ربما كانت الكلمة الأخيرة لريڤيرا، على أية حال. حين أعاد رسم جدارية «مركز روكفيلر» في «قصر الفنون الجميلة» بمكسيكو سيتي، العام 1934، وضع جون دي. روكفيلر، السِّير، وسط المُعربِدين في الجانب الرأسمالي من الجدارية، بالقرب من البكتريا المسببة للسفلس التي تحتشد في المروحة).

كانت خيبة أمل ريڤيرا لأنه لم يُسمح له بإكمال جداريته قد تضاعفتْ بفعل الهجومات التي تعرّض لها من «الحزب الشيوعي»، الذي واصل شجبه الشديد له بسبب قبوله التفويضات من أصحاب الملايين: لجوزيف فريمان، محرر جريدة «نيو *ماسيس*»، جدارية «مركز روكفيلر» كانت «رجعيةً»[1] و«ذات اتجاه مناوئ للثورة». في نهاية المطاف، في 12 أيار/مايو، تلقى ريڤيرا برقيةً من صديقه ألبرت كاهن، معماري «مبنى جنرال موتورز» في «معرض شيكاغو العالمي» (ومصمّم «معهد ديترويت للفنون» أيضاً)، يقول فيها إن تفويضه برسم جدارية «كير الحداد والمسبك» في المعرض، الذي

1– جدارية «مركز روكفيلر» كانت «رجعيةً»: ريڤيرا، «فني، *حياتي*»: 210 – ك.

كان قد أنجز تخطيطاتها في وقتٍ سابق، قد أُلغيتْ. كانت هذه ضربةً قاصمةً لحلم ريڤيرا بأن يرسم جداريات للمجتمع الصناعي الحديث.

كانت فريدا، بطبيعة الحال، قد انضمتْ إلى المشاجرة. حضرَتِ اجتماعات الاحتجاج – كان احتجاجها الشخصي هو عودة إلى لبس الأزياء المكسيكية بعد تجربتها مع الملابس التقليدية – وكانت قد طبعتْ عدداً لا يُحصى من الرسائل التي كان يمليها ديغو عليها. كانت تفعل كل ما بمستطاعها كي تدعم صفوف الناس المؤيدين لريڤيرا، كانت هي المدافعة الأكثر وفاءً عن زوجها. بعد أشهر من صرف ريڤيرا من العمل، أقبل إليها نيلسون روكفيلر[1] عند المباشرة بالعمل في فيلم سيرغي إيزنشتاين «*تحيا المكسيك Que Viva! Mexico*». «كيف حالكِ، فريدا؟»، سألها بأدب. دارتْ فريدا على عقبيها، حرّكتْ تنوراتها وتنوراتها التحتانية الطويلة بارتجاج، وانطلقتْ تغذ الخطى. (كانت واقعية، على كل حال. ثَمّة صورة فوتوغرافية أُخذتْ في خريف العام 1939، حين كان روكفيلر في المكسيك يساعد في الترتيبات من أجل المعرض التشكيلي المعنون «عشرون قرناً من الفنّ المكسيكي»، الذي أُقيم في «متحف الفَنّ الحديث»، العام 1940، تُظهر فريدا وهي جالسة بجواره عند غداء بوفيه[2]). كتب مراسل صحافي أجرى حواراً مع فريدا بُعيد حسم النزاع:

> السيدة Señora ديغو ريڤيرا[3]، الزوجة الشابة الجميلة للفنان الذي صدرتْ أوامر بأن تُغطّى لوحته الجصّية – ربما بشكل دائم – بسبب وجهة نظرها [أي الجدارية] الشيوعية، تشعر بالحزن، لكنها ليستْ قلقةً...
>
> هي من طراز إسباني بَنّاتي girlish، بشرتها بلون الزيتون، لها عينا غزال، لدنة ورشيقة، جلستْ على حافة سريرها في حجرةٍ مكتظةٍ بالأصدقاء والمتعاطفين، ورفاق زوجها، سدّتْ أذنيها بسبب حواراتهم المستثارة وأخبرتنا كيف تشعر فيما يتعلق بها...
>
> إنها تعتقد أن آل روكفيلر تصرفوا على هذا النحو «لأنهم كانوا

1- أقبل إليها نيلسون روكفيلر: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2- غداء بوفيه lunch buffet: طعام غداء موضوع على مائدة يتناوله المدعوون وقوفاً أو جلوساً خادمين أنفسهم بأنفسهم. المصطلح الشائع حالياً open buffet – م.

3- السيدة «سنيورا» Señora ديغو ريڤيرا: جيرالدين ساراتين، «زوجة ريڤيرا تأسف على حظر الفَنّ»، *نيويورك وورلد تيليغرام*، 10 يونيو، 1933 – ك.

يتخوّفون من الرأي العام»، وتشعر أنها متأكدة من أن «السيدة روكفيلر ربما تحسّ بنحو مخزٍ فيما يتصل بالموضوع». لقد شاهدوا التخطيطات الأولية مع بورتريه لينين، الذي كان أبرز هناك مما هو عليه في الرسم، قالت، ووافقوا عليها.

«كان آل روكفيلر يعرفون حق المعرفة أن الجداريات كان القصد من ورائها أن تصف وجهة النظر الثورية – أي أنها ستغدو رسوماً ثورية»، قالت بهدوء. «بدوا جدّ لطيفين ومتفهمين فيما يخص هذا الشأن وكانوا مولعين جداً بالموضوع، بالأخص السيدة روكفيلر».

«كنا ضيوفهم لدى العشاء مرتين أو ثلاثاً، وناقشنا الحركة الثورية بإسهاب».

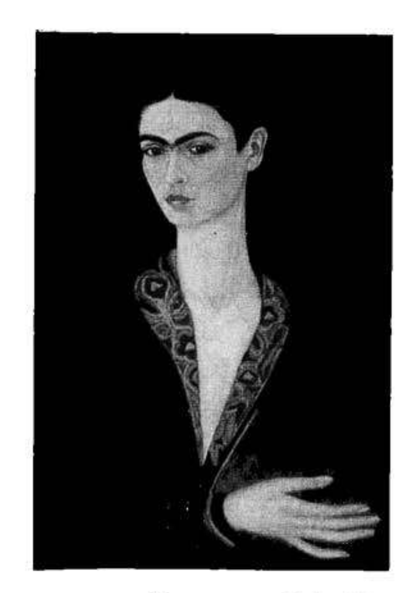
«كانت السيدة روكفيلر لطيفةً جداً معنا على الدوام. كانت امرأة دمثة الأخلاق، محبوبة. بدتْ مهتمةً جداً بالآراء الراديكالية – ووجهتْ إلينا أسئلةً كثيرة. أنت تعرف أنها ساعدَتِ السيد ريڤيرا في [متحف الفَنّ الحديث] وفي الحقيقة قاتلتْ من أجله».

حين أُمر ريڤيرا بأن يتخلّى عن السقالة في «مركز روكفيلر»، صرّح قائلاً[1] إنه سوف يستخدم ما تبقى من أجر آل روكفيلر «كي يرسم في أي مبنى مناسب يُعطى له، وهو إعادة إنتاج دقيقة للجدارية المدفونة – سأرسم مجاناً باستثناء التكلفة الفعلية للمواد». لم يعطوه أيَّ موقع مناسب، وفي نهاية الأمر اختار أن يرسم بدلاً من ذلك تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية، كما يُرى من منظور ثوري، على ألواح متحركة عددها واحدٌ وعشرون[2] في بنايةٍ خَرِبةٍ، سوف تسوّى بالأرض قريباً جداً، تقع في شارع 51 ويست فورتيينث الذي يؤوي «منظمة لوفيستنايتية a Lovestonite organization» تُدعى «مدرسة العمال الجُدد New Worker's School»[3].

1- حين أُمر ريڤيرا... صرّح قائلاً: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 334 – ك.

2- ألواح متحركة عددها واحدة وعشرون: الألواح موجودة الآن في قاعة الطعام في «يونتي هاوس»، مركز إعادة الخلق التابع لاتحاد عمال ملابس النساء العالمي، في «فورست بارك»، ولاية بنسيلڤانيا – ك.

3- الـ «Lovestonites»: هم مجموعة شيوعية مناوئة للخط الستاليني تزعّمها صديق ريڤيرا ومؤلف السير الذاتية بيرترام دي. وولفي – ك. (للعلم، وضعَتِ الكاتبة هذا الهامش في أسفل الصفحة 168 من الكتاب بنصه الإنكليزي الأصل، لا في مؤخرته حاله حال معظم الهوامش، وهو مُعلَّم بنجمة [*] – م).



اللوحة رقم 1 «بورتريه-ذاتي»، 1926.



اللوحة رقم 2 «بورتريه-ذاتي»، 1929.



اللوحة رقم 3 «فريدا ودييغو ريڤيرا»، 1931.

اللوحة رقم 4 «مستشفى هنري فورد»، 1932.

اللوحة رقم 5 «ريتابلو».

اللوحة رقم 6 «ولادتي»، 1932.



اللوحة رقم 7 «الإلهة تلازولتيوتل في فعل ولادة».

اللوحة رقم 8 «قرصات صغيرة قليلة»، 1935.



اللوحة رقم 9 «نقش» (1890)، أنجزه خوزيه غوادالوبي پوسادا.



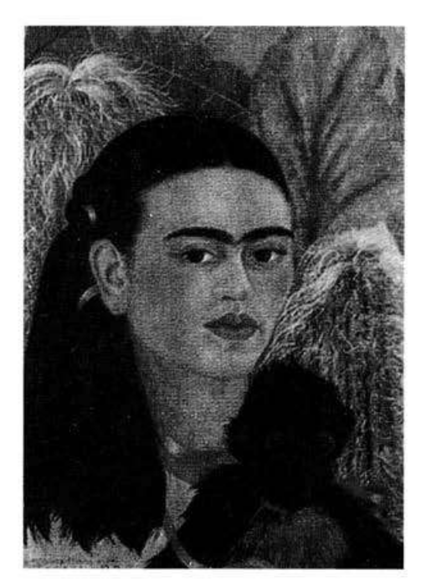
اللوحة رقم 10 «أنا ومُرضعتي»، 1937.



اللوحة رقم 11 «ديماس المتوفى»، 1937.



اللوحة رقم 12 «بورتريه-ذاتي»، 1937.

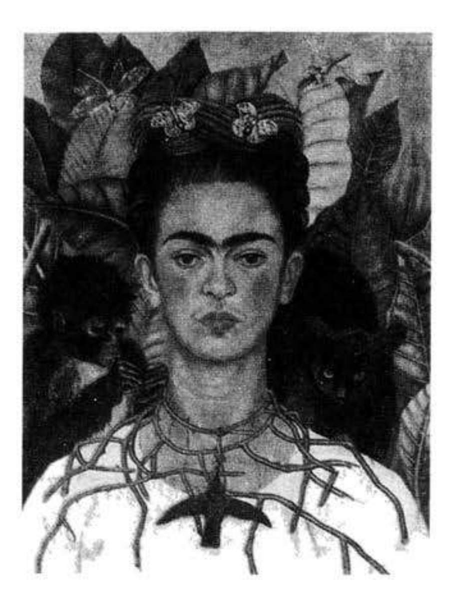


اللوحة رقم 13 «أنا وفولانغ - تشانغ»، 1937.



اللوحة رقم 14 «الفريداتان»، 1939.

اللوحة رقم 15 «الحلم»، 1940.



اللوحة رقم 16 «بورتريه-ذاتي»، 1940.

في 3 حزيران/ يونيو، بعد شهر من بداية معركة «مركز روكفيلر»، انتقل الاثنان، فريدا وريفيرا، للسكن في مركز المدينة، في شقة من غرفتين في شارع 8 ويست الشارع الثالث عشر كي يكون ريفيرا أقرب إلى موقع عمله. جعل دييغو الناس يعرفون أن شقته الجديدة أغلى من شقة باربيزون-پلازا؛ في كبريائه، لم يشأ الاعتراف بأن روكفيلر قد أضرّه مالياً. في شهر أيلول/ سبتمبر انتقلا مجدداً من هذه الشقة، حيث أقاما في شقةٍ في الطابق الرابع عشر من «هوتيل بريفوورت»، في الجادة الخامسة من «الشارع الثامن».

بين 9 مايو، حين صُرف من العمل لدى «مركز روكفيلر» و15 يوليو، حين باشر بالعمل في «مدرسة العمال الجُدد»، كانت معنويات ريفيرا متدنيةً جداً، وكان يشعر بالمرارة والغضب بحيث لم يكنْ بمستطاعه أن يرسم. لاحظ الأصدقاء أن عينيْ فريدا كانتا محمرَّتين دوماً من جراء البكاء. لكن على الرغم من أنه لم يرسمْ، لم يكنْ ريفيرا عاطلاً عن العمل. كان هو وبيرترام وولفي يبحثان عن «التاريخ الأمريكي» استعداداً لسلسلة الألواح الجصِّية في «مدرسة العمال الجُدد». أعطى محاضرات عدة عن الفَنّ والسياسة، وظهر علناً أمام الجمهور لا ليدافع فقط عن موقفه من قضية جدارية مبنى الـ «RCA» بل أيضاً كي يدعم القضايا الأخرى، من مثل «صندوق الدفاع عن السكوتسبورو»[1]. في 15 مايو خاطب ألف وخمسمائة طالباً وطالبة في «جامعة كولومبيا» كانوا يحتجّون على صرف دونالد هيندرسون، وهو أستاذٌ جامعي متخصِّص بالاقتصاد وشيوعيٌّ لا يُشَقُّ له غبار، من الخدمة. فريدا، التي كانت تميل لأن تكون بعيدةً نوعاً ما عن هذه المظاهرات - رأتها بوصفها مسرحاً لا تاريخاً - كانت إلى جانبه، تجلس بوضعها المستقيم المعهود كما لو أنها مثبتة بمسمار ملولَب، تبدو أشبه بأميرة من الأزتيك. خلال تظاهرة الساعات الخمس جرت مواجهات بالقبضات وخراطيم المياه، أُحرقتْ صورة رئيس الجامعة، وعُصبتْ عينا نُصب «الكلية الأم»[2] وكان هنالك تابوت مغطّى

1- صندوق الدفاع عن السكوتسبورو the Scottsboro Defense Fund: تشكلتْ لجان عديدة في أمريكا للدفاع عن فتيان سكوتسبورو وهم تسعة مراهقين أمريكيين سود، تتراوح أعمارهم بين 13 و20 سنة، اتُّهموا باغتصاب امرأتين أمريكيتين من البيض في قطار. وقع الحادث المزعوم في ولاية ألاباما، العام 1931. ومن أساليب الدفاع عنهم هو جمع التبرعات المالية لهم - م.
2- الكلية الأم Alma Mater: الكلية التي تخرّج فيها المرء - م.

بقماش أسود حمل رقعةً «اليبل» تقول «هنا ترقد الحرية الأكاديمية»، وُضعتْ تحت قدميها. كتب مراسل جريدة «*ذه نيويورك تايمز*» قائلاً: «دييغو ريڤيرا، الفنان المكسيكي[1]»، المصروف مؤخراً من الخدمة لدى [مركز روكفيلر]، وزوجته، كارمن، خاطبا الطلبة الجامعيين أمام الساعة الشمسية، إذ حثَّ الطلبة على [السعي من أجل تنحّي الدكتور نيكولاس موراي بتلر من منصب رئاسة الجامعة]».

حين شرع ريڤيرا يرسم من جديد، أصبح ذاته القديمة الصريحة نفسها. لويزا نيڤيلسون[2]، التي أخذتْ شقةً مع ماريوري إيتون[3] في الطابق الأرضي من مبنى الشارع الثالث عشر، تذكرتْ أن منزل آل ريڤيرا كان مفتوحاً دوماً[4] في وقت المساء، وكل مَن يرغب بالدخول يأتي حالاً. كانوا جدِّيين تماماً فيما يتصل بالناس؛ لم يكونوا يميّزون بينهم على الرغم من اختلاف مشاربهم وطبقاتهم. لم أرَ مثيلاً لمنزل أميرات وملوك ريڤيرا من قبل... إحدى النساء أغنى من الله. والعمال، والشغيلة المجدون. لم يكنْ يميّز بينهم، وكانوا يُعاملون ككتلةٍ واحدة من البشر. كان الأمر غايةً في البساطة. دييغو وفريدا أحبا هذا الجو وهذه العلاقات الحميمة حباً جماً لأنه في موقع آخر في خارج مركز المدينة كان لديهم بواب، وبالطبع هو وفريدا لم يكونا يؤمنان بذلك. كانوا مبتهجين بأن يجدوا موضعاً يدخلون إليه وألّا ينزعجوا فيه. وهكذا ليلياً كان الأصدقاء والصديقات يقبلون، وبعدها يأخذ دييغو الزمرة إلى مطعم إيطالي قريب في الشارع الرابع عشر.

نيڤيلسون وإيتون كلتاهما كانتا فنانتين شابتين طموحتين، وكانتا سعيدتين بمصاحبة ريڤيرا العظيم، مع أنهما، كي تستمتعا بتلك المصاحبة، وجب عليهما أن تتحمَّلا قدراً معيناً من «عدم الموثوقية» البوهيمية. طُلب منهما

1- «دييغو ريڤيرا، الفنان المكسيكي»: «*نيويورك تايمز*»، 16 أيار، 1933 – ك.

2- لويزا نيڤيلسون (1899 – 1988): نحّاتة أمريكية، اشتهرتْ بقطع الجدران الخشبية الضخمة، الخاصة بعمى الألوان، خاصتها، والمنحوتات خارج المباني – م.

3- ماريوري إيتون Marjorie Eaton (1901 – 1986): رسامة وممثلة في السينما والتلفزيون، أمريكية الجنسية – م.

4- منزل آل ريڤيرا كان مفتوحاً دوماً: لويزا نيڤيلسون، «*أوقات فجر وأوقات غسق*»، حوارات مسجلة على أشرطة صوتية مع ديانا مكّاون. (نيويورك: آل سكريبنر، 1976): 57 – ك.

أن تأتيا إلى شقة آل ريڤيرا في الساعة السادسة، وتجدا دييغو يستريح وفريدا من دون ثياب. تجرِّب فريدا تنورات وبلوزات عدة، وتسأل ريڤيرا عن رأيه. وبعدها تختفي نصف ساعة، وتعود بزي جديد. حين تنتهي أخيراً من ارتداء ثيابها، يأتي دور ريڤيرا في الاختفاء. بعد حمام طويل الأمد يصرّح بغتةً، «سوف نذهب لتناول العشاء»[1]، ويذهب صحبة الشابات الثلاث إلى مطعم ما في «الحي الصيني» أو مطعم «غرينويج ڤيليج» Greenwich Village، حيث ينضم إليهم أصدقاء آخرون حول مائدة طويلة.

في عشاءٍ كهذا، كان من بين متناولي العشاء فريدا ودييغو، نيڤيلسون، إيتون، الراقصة الحديثة إيلين كيرنس والنحات جون فلاناغان، الذي كان يعبد ريڤيرا ويحلو له الجلوس ومشاهدته وهو يرسم على مدى ساعات. «تعوّدنا أن نستمر»[2]، تذكّرتْ نيڤيلسون، «يكون هناك غطاء مائدة أبيض ونضع عليه، لنقل، سكراً بهيئة مسحوق. أحد الأشخاص يبدأ التكوين composition، ومن بعده شخصٌ آخر يضيف إليه، يسكب الخمر، يهز الفلفل، يحرّكُ الأشياء بحركة دائرية إلى أن يتحوّل غطاء المائدة كله إلى منظر طبيعي. كان لدييغو باعٌ طويل في موضوع اللهو والتسلية».

كان فعلاً كذلك. كانت لويزا نيڤيلسون مطلّقة جميلة، مليئة بالحيوية، قوية الإرادة في مطلع عقدها الثالث، نصيرة متحمسة للفن ومتعصبة للرجال. لم يمضِ عليها وقتٌ طويل حين انضمتْ إلى صفوف مساعدي ريڤيرا ورسمتْ بورتريه تعبيرياً للمايسترو يبدو فيه قبيح المنظر، مثلما أخبرها أنه يعتقد أنه كذلك، إلّا أنّه عبقري بشكل جلِيّ. أظهر عرفانه بالجميل[3] بأن أخذها إلى مخزن هندي، وسألها ماذا تريد من حاجيات، وابتاع لها القلادة التي أعجبتها.

في الحال انتبه جميع المساعدين إلى أن ريڤيرا كان يقضي وقتاً طويلاً مع

1- «سوف نذهب لتناول العشاء»: ماريوري إيتون، حوار شخصي، پالو ألتو، كاليفورنيا، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 – ك.

2- «تعوّدنا أن نستمر»: نيڤيلسون، «*أوقات فجر وأوقات غسق*»: 65 – ك.

3- أظهر عرفانه بالجميل: إيتون، حوار شخصي. بحسب إيتون، نيڤيلسون كانت محرجة فيما يخص الهدية ولم تلبسها في ذلك المساء حين التحقتْ بفريدا ودييغو على الغداء. كانت تشعر براحةٍ كبيرة حين التفت إليها ريڤيرا بحضور فريدا وسألها: «هل أريتِ فريدا قلادتكِ؟» – ك.

لويزا[1]. دخول في شهر تموز/ يوليو إلى يوميات لوسيانه يخبرنا بأن دييغو لم يظهرْ في موقع العمل قطعاً في ذلك اليوم، وأن سانشيث فلوريس أخبر المساعدين الآخرين بأن ريڤيرا كان يحب حباً جماً «الفتاة التي كانت تلتصق بدييغو». كانت لوسيانه ساخطة، «فريدا مثالية جداً كشخص»، كتبتْ. عندما لم يظهرْ ريڤيرا في «مدرسة العمال الجُدد» مجدداً، أخبر سانشيث فلوريس الآخرين بأن ريڤيرا كان صحبة لويزا ثانيةً، «شعرتُ بالأسى الشديد على فريدا»، كتبتْ لوسيانه في ذلك اليوم.

لم تعدْ فريدا تذهب يومياً إلى السقالة. لم تكنْ على ما يرام - كانت تشعر أن قدمها اليمنى مشلولة[2]، ويتعين عليها أن تُبقيها مرفوعةً ما استطاعتْ إلى ذلك سبيلاً - وكانت وحيدةً. لوپي مارين، التي جاءتْ كي تمكث أسبوعاً في طريق عودتها من أوروبا إلى المكسيك، تذكّرتْ بأن «فريدا لم تكنْ تخرج[3]. أمضَتِ النهار كله في حوض الاستحمام. كان الطقس شديد الحرارة وليس بوسع المرء الخروج إلى الشوارع».

كان من عادة دييغو ألّا يغادر المنزل حتى بزوغ الفجر. تهاتِفُ فريدا سوزانه بلوخ وتخاطبها قائلةً «أوه، أكره البقاء وحدي!»[4] أو «أشعر أني حزينة. أرجوكِ تعالي وزوريني». ذات مرة، حين أمضتْ سوزانه الليل مع فريدا، بدّدتْ فريدا المساء في طهو كمية هائلة من أطباق حلوى الـ «بودنغ» لدييغو كي يتناولها عند عودته.

لم يُظهرْ دييغو بعض الاهتمام بفريدا، وكان يطلب من سوزانه وستيفن ديمتروف بأن يقنعاها بأن ترسم، مع أن ذلك، كانت لوسيانه تعتقد، لسبب وحيد ألا وهو «إنه كان يريد أن يستقلّ عنها»[5]. حين انتبه إلى أن فريدا معجبة بلوح جصّي صغير انتهتْ منه لوسيانه للتو، شجع ريڤيرا زوجته على تجريب تلك الوسيلة هي نفسها. بعد عرضٍ للتمرد، فعلتْ فريدا ذلك، لكن *الصورة-الذاتية* النصفية التي أنتجتها كانت مروّعةً، هكذا حسبتْ.

1- ريڤيرا كان... مع لويزا: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.
2- كانت تشعر أن قدمها اليمنى مشلولة: بيغون، تقرير طبي - ك.
3- «فريدا لم تكنْ تخرج»: لوپي مارين، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تموز/ يوليو 1977 - ك.
4- «أوه، أكره البقاء وحدي!»: سوزانه بلوخ، حوار شخصي - ك.
5- «إنه كان يريد أن يستقل عنها»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي - ك.

حين انتهتْ من الرسم، كتبتْ من حول الرأس (معظم ما كتبته بالإنكليزية): «رديء بكل معنى الكلمة، غير مناسب. أوه، فتى قبيح جداً، فريدا». في اشمئزازها، أسقطَتِ اللوح الجصّي – تصدّع لكنه لم ينكسرْ – ورمته بعيداً. لوسيانه وستيفن، اللذان اعتقدا أنه كان جميلاً، استعاداه من صندوق القمامة وأخذاه إلى البيت. لاحقاً، خلال حركة ما، انكسرَتِ الحافات، لكن القسم الرئيس ظلّ سليماً، وهو ليس «رديئاً» بل مفعماً بالسحر. إن الوجه الذي يحدّق خارج الجصّ له حضور فيزيائيّ عميق لبورتريه مومياء فيوم[1]. حتى في العمل التجريبي، كان الحضور الذاتي لفريدا حيوياً بشكل صارخ.

كان التوتر بين فريدا وديبغو قد ازدادتْ حدّته بوساطة صراع آخر. كانت فريدا متلهّفة جدّاً للعودة إلى المكسيك، في الأقل من أجل زيارتها زيارةً قصيرة. بعد أربعة أعوام من العيش بصورة متواصلة تقريباً في الولايات المتحدة، كانت ما تزال تحس بالاغتراب عن غرنغولانديا وطريقتها في الحياة. في رسالةٍ كتبتها إلى الدكتور إليوسير بعد أعوام عدة، حين عادتْ بسعادة إلى وطنها الأم، أفصحتْ عن أحاسيسها فيما يخص ميزات القرابة بين الولايات المتحدة والمكسيك، معترفةً أنه في المكسيك «يتعيَّن على المرء دوماً أن يتجول هنا وهنا بحيث تكون أشواكه حادة... كي يدافع عن نفسه من غدر اللقطاء the *cabrones*... الذين ينخرطون في النقاشات راغبين دوماً بأن يكونوا في الصدارة وأن يلووا ذراع الشخص الجالس بجنبهم». في الولايات المتحدة، من الناحية الثانية، بوسع المرء أن يسترخي لأن «الناس هناك أكثر صمتاً وأكثر طواعية».

«وما هو أكثر»، استطردتْ قائلةً؛ «فيما يتعلق بعمل ديبغو، الناس هنا [في المكسيك] يجيبون دوماً بالأشياء الفاحشة والحيل القذرة، وهذا هو الذي يجعله يائساً جداً منذ لحظة وصوله ويبدؤون هم بشن الهجوم عليه

1- بورتريه مومياء فيوم Faiyum mummy portrait: هو المصطلح الحديث الذي يُطلق على نوع البورتريه المرسوم على وفق المذهب الطبيعي naturalistic على الألواح الخشب المُلصقة بالمومياءات المصرية من مصر الرومانية. هذا النوع يعود إلى تقليد الرسم على جزء من سطح جدار أو سقف panel painting، وهو أحد الأشكال الفنية التي تُعدّ معتبرة جداً في العالم الموغِل في القِدم. بورتريهات المومياءات موجودة في جميع أنحاء مصر، إنما أكثر شيوعاً في حوض الفيوم the Faiyum Basin – م.

في الجرائد، كانوا يغارون منه ويحسدونه كثيراً بحيث كانوا يريدون أن يجعلونه يختفي تماماً كما لو بقوة السحر. من الناحية الثانية في غرنغولانديا كان الوضع مختلفاً، حتى في حالة آل روكفيلر، بوسع المرء أن يتشاجر معهم من دون أن يطعنوه في ظهره. في كاليفورنيا كان سائر الناس يعاملونه معاملةً حسنةً جداً، وكذلك إنهم يحترمون عمل أي شخص، هنا ما كاد ينتهي من إنجاز لوح جصي وفي الأسبوع التالي يخدشونه أو يبصقون عليه بالبلغم. هذا كما يجب عليك أن تفهم سوف يخيب أمل أيّ فرد بخاصة حين يعمل المرء على غرار ديغو، باذلاً كل ما لديه من مجهود وطاقة، من دون أن يأخذ بالاعتبار أن الفَنّ «مقدس» وكل تلك السلسلة من الحماقات *pendejadas*، بل على العكس، يكدّ بلا انقطاع مثل مَن يبني بالآجر. من الجانب الآخر، وهذا من وجهة نظري الشخصية، على الرغم من حقيقة أني أفهم الحسنات التي تملكها الولايات المتحدة لأي عمل أو نشاط، لا أحب الأمريكيين بكل صفاتهم وعيوبهم وهي عيوب هائلة جداً، أسلوب شخصياتهم، تزمّتهم المثير للقرف، مواعظهم المتعصبة، وغرورهم الذي لا نهاية له، الطريقة التي يجب أن يكون فيها المرء مع كل شيء «مهذباً جداً» و«لائقاً جداً» تبدو لي غبيةً نوعاً ما. إني أعرف أن الناس هنا هم لصوص، *hiijos de la chingada cabrones* إلخ، إلخ، لكني لا أعرف السبب، وحتى أنهم يقومون بأكثر الأشياء فظاعةً بقدرٍ قليل من حسّ الفكاهة، في حين أن الأمريكيين «الغرنغوز» أغبياء *sangrones* من الولادة، مع أنهم محترَمون جداً ومهذّبون جداً (؟). كما أن نظام معيشتهم يبدو أنه بغيض جداً، تلك الحفلات الملعونة، خلالها يتقرَّر كل شيء من بيع لوحة رسم إلى إعلان حرب بعد ابتلاع كوكتيلات صغيرة كثيرة (وحتى أنهم لا يعرفون كيف يسكرون بطريقة نابضة بالحيوية) وطالما كانوا يأخذون بالحسبان بأن بائع لوحة الرسم أو مُعلن الحرب هو شخصية «مهمة»، بخلاف ذلك لا يولون المرء أيَّ نزرٍ يسيرٍ من الاهتمام. في الولايات المتحدة إنهم فقط يفعلون كل شيء من أجل أن يجعلوا «الأشخاص المهمين» يرضون عنهم، لا يهمهم أنهم أبناء أمّه *they are hijos unos de su* mother [كتبتْ فريدا كلمة {أمّ mother} بالإنكليزية] وعلى غرار هذا يمكنني أن أعطيكَ آراءً صغيرةً أخرى عن أمريكيين من هذا الطراز. لعلك تقول لي إنكِ تستطيعين أيضاً أن تعيشي هناك من دون كوكتيلات صغيرة ومن دون «حفلات» إنما من دونها لا يساوي المرء شيئاً، وإنه لشيءٌ مزعج أنه أهم شيء بالنسبة لأي

فرد في الولايات المتحدة Gringolandia هو أن يكون له طموح، أن يفلح في أن يصبح «شخصاً ما» وبصراحة لم يعدْ لدي أدنى طموح بأن أكون أيَّ فرد، إني أحتقر هذا الوهم وأن أكون the *gran caca* [1] لا يثير اهتمامي بأية حال من الأحوال».

على خلاف فريدا، كان ريڤيرا يحب الولايات المتحدة ومواطنيها؛ كان يحب التملُّق الذي ناله من عالم الفَنّ في منهاتن، وكان قد عقد العزم على البقاء في نيويورك حتى الانتهاء من الألواح الجصّية في «مدرسة العمال الجُدد». والأكثر من ذلك، بالنسبة له، العودة إلى المكسيك هي عودة في الزمن. كان مقتنعاً بأن الثورة العالمية سوف تحصل في بلدٍ صناعي، وكان يرغب بأن يكون هناك، في الأقل عند الحواجز الأيديولوجية، يقاتل بالصور باعتبارها ذخيرةً حربية. قال إنه هو وفريدا بوسعهما أن يضحّيا براحتهما وحبّهما لوطنهما الأم من أجل القضية الشيوعية العظيمة. لم توافقْ فريدا. كانت تحسب أن هذا كله هو محض «هراء»[2].

في 16 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1933، كتبتْ فريدا رسالةً إلى إيزابيل كامبوس بأنها قضتْ زمنها في غرنغولانديا: أحلم بعودتي إلى المكسيك.

نيويورك غاية في الجمال[3] [واستطردتْ قائلةً] وأنا أشعر بأني أحسن هنا مما كنتُ عليه في ديترويت، لكن على الرغم من هذا أنا أشتاق للمكسيك... أمس هطل عندنا ثلج أول مرة، وسرعان ما سيغدو الطقس بارداً جداً بحيث... خالة الفتيات الصغيرات [الموت] ستأتي وتأخذهم بعيداً. ومن ثم لن يكون هنالك شيء نفعله سوى أن نرتدي الملابس الداخلية الصوفية ونتحمل الثلج. أنا لا أحس كثيراً جداً بالبرد بسبب تنوراتي الطويلة ذائعة الصيت لكني في بعض الأحيان أحس بجرعة باردة لا يمكن صدّها حتى بوساطة عشرين تنورة. لا أزال أعدو هنا وهناك كالمعتوهة وأنا تعوّدتُ على

1- the gran caca، وتعني: كتلة روث كبيرة، وهو تعبير سوقي لا ريب، أيْ أنها لا تكترث بأن تكون شخصاً ذا قيمة – م.

2- هذا كلّه هو محض «هراء»: لوسيانه بلوخ، حوار كرومي – ك.

3- نيويورك غاية في الجمال: فريدا كاهلو، رسالة إلى إيزابيل كامبوس (16 تشرين الثاني، 1933)، منشورة في تيبول، «*فريدا كاهلو*»: 43، 46- 47 – ك.

هذه الثياب العتيقة. بينما تقلّدني بعض النسوة الأمريكيات ويجربن لبس الزي المكسيكي، لكن الأرواح الفقيرة تبدو فقط أشبه بالكرنب وكي أقول لك الحقيقة العارية إنهم يبدون بغيضين بكل معنى الكلمة. هذا لا يعني أني أبدو جيدةً في نظرهم، لكن مع ذلك أستطيع أن أتدبر أمري (لا تضحكي)...

أخبريني ماذا تريدين أن أجلب إليكِ من هنا، لأنه توجد هنا فعلاً أشياء كثيرة جداً فاتنة إلى حد بعيد بحيث إنّي لا أعرف ما هو الشيء الجيد الذي أجلبه إليكِ، لكن إذا كان لديكِ ذوق خاص نحو شيء ما، فقط أخبريني وسأحضره إليكِ.

حالما أصل عليكِ أن تعدّي لي مأدبة من مشروب البَلكَه *pulque* و *quesadillas* [الفطائر المقلية] المصنوعة من أزهار القرع، لأنّ مجرد التفكير فيها يجعل فمي يمتلئ بالرضاب. لا تحسبي أني أفرض ذلك عليكِ وأني من هنا أصلاً أتضرّع إليكِ بأن تقيمي لي مأدبة. هذا فقط كي أذكّركِ، كي لا تندهشي حين أصل.

ماذا تعرفين عن الريفيين الغليظين وسائر الناس الذين اعتادوا أن يكونوا أصدقاءنا؟ أخبريني بشيءٍ من القيل والقال لأنه هنا لا أحد «يدردش» معي عن أي شيء ومن وقتٍ لآخر القيل والقال شيءٌ سارٌّ جداً للأذن... هنا يأتيكِ ألف طنّ من القبلات كي تتقاسميها وتحتفظي بمعظمها لكِ وحدكِ...

تختتم فريدا رسالتها برسم لنفسها أمام ناطحات سحاب منهاتن. إنها تبكي، وشريط بالون هزلي يقول «لا تنسيني». وفي أعلاها شمسٌ حزينة الوجه. في وسط الرسم يوجد زورق يتحرك عبر المحيط باتجاه المكسيك. هناك، الشمس تضحك.

كان اشتياق فريدا لأن تغيّب نفسها عن نيويورك، كي تعود إلى وطنها الأم، واضحاً في رسمها المعنون «*ثوبي معلّق هناك*» (الصورة رقم 34) وهو موقع في خلف الرسم بالطبشور ومكتوب عليه: «رسمتُ هذا في نيويورك حين كان دييغو يرسم جداريته في [مركز روكفيلر]». بما أن الرسم انتهى بعد رجوعها إلى المكسيك، ولأنه يُظهر تأثير «جدارية مدينة الراديو» لريفيرا، لا ريب أنها استمرتْ في العمل عليه حتى رحيلها.

مباشرةً في وسط الصورة المركبة التي تُظهر منهاتن باعتبارها عاصمة الرأسمالية فضلاً عن كونها مركز الفقر والاحتجاج في أعوام [الكساد]

يتدلّى زيّ التيهوانا العائد لفريدا. إلى جانبها ناطحات السحاب الباردة، مجهولة الاسم ذات النوافذ العقيمة اللانهائية في صفوف منتظَمة، وتتدلى على حمّالة ثياب زرقاء فاتحة مثبتة بواسطة كُلّاب على شريط أزرق فاتح، البلوزة الحمراء الداكنة المطرزة والتنورة الخضراء كالبازلاء ذات الأشرطة الوردية والكشاكش البيض تبدو غريبة، حميمةً وأنثوية. من خلال تغييب نفسها عن ثوبها، تقول فريدا إن زيها يمكن أن يتدلى في منهاتن، لكنها في مكانٍ آخر؛ هي لا تريد أيَّ جزءٍ من «غرنغولانديا». مع أنّ الثياب الخالية في هذا الرسم ليستْ حتى الآن الرمز المصحوب بالكرب الذي سيظهر في أعمالها المتأخرة، الثياب تفرض حضوراً قوياً مع ذلك؛ كانت فريدا تعرف مسبقاً الأصداء العاطفية للثياب الخالية.

كانت الرسالة قد تم تلقيها بلمسةٍ خفيفة، وجهة نظر يسارية عن منهاتن متخفية بمحاكاة ساخرة فولكلورية فاتنة. فريدا تسخر من الهاجس الأمريكي الشمالي فيما يتصل بالفحص الدقيق الفعال لاستقامة الجدران والانهماك القومي بالألعاب الرياضية التنافسية من خلال نصب مرحاض ضخمة ونصب تذكاري ذهبي للغولف على قواعد. التجارة، الدين، والانتخابات العنيفة في ذوق الولايات المتحدة هي أهداف أيضاً. إن التقدّم بطريق ملتوٍ حول الصليب في النافذة ذات الزجاج المطليّ في «كنيسة ترينيتي» هو حرف S أحمر كبير يحوّل الصليب إلى علامة دولار؛ شريط أحمر يربط البرج القوطيّ للكنيسة بـ«معبد دوريك وول ستريت»، قاعة الاجتماعات الفيدرالية؛ وبدلاً من الدرجات الرخامية لقاعة الاجتماعات الفيدرالية، كانت فريدا قد لصقتْ على قماش لوحتها رسماً بيانياً يُظهر «المبيعات الأسبوعية بالملايين»: في تموز/ يوليو، تجارة هائلة بدتْ كأنها تسير سيراً حسناً، لكن الجماهير - أشكال بشرية متناهية الصغر، مكتظة في أسفل الرسم - لم تكنْ هي الفئات المستفيدة. هاتف أكبر من حجمه الطبيعي جاثم على سطح مبنى سكني في قلب المدينة؛ سلكه الأسود يتحلّق في داخل الشبابيك وخارجها مثل جهاز دوران عميق، يربط الأشياء كلّها.

هكذا تضحك فريدا على أمريكا. إنما لديها شيء جدّي تريد أن تقوله أيضاً حول النفاية البشرية والبشر الذين طالهم الدمار في مجتمع رأسمالي: دلو

قمامة يفيض بقنينة ماء حار، أزهار المرغريتا الصغرى، لُعبة أرنب محشوة، زجاجة مُسكِّر مُعطَّر - وقماش مكشكش ملطخ بالدم، عظم، كرات من الأمعاء، شيءٌ يشبه قلباً بشرياً، وأكثر الأشياء ترويعاً، يدٌ بشريةٌ ملطخةٌ بالدم.

ثَمَّة شيء مثير للفضول فيما يتصل بالشخصيات في رؤية فريدا لمنهاتن وهو أنه لا أحدَ من الممثلين البارزين ما يزال على قيد الحياة. كان ثوب الفنانة الخالي يحتل مركز الخشبة. البشر الآليون هم أضدادها. على درجات «قاعة الاجتماعات الفيدرالية» يقف نُصب جورج واشنطن، وهو شيء يذكّر بالمثالية الثورية للماضي. لوحة الإعلانات تُظهر مايي ويست[1] وهي تلعب دوراً مختلفاً. في الوقت الذي كانت تعمل فيه فريدا على هذا الرسم، ريڤيرا، في حوار حول رؤيته للنموذج الأمريكي للجمال («جسر جورج واشنطن[2]، طائرة ذات ثلاثة محركات، سيارة جيدة، أو أية ماكينة فعالة»)، قال فيما يخص الحسناوات من بين البشر، مايي ويست، «هي الماكينة المدهشة جداً الخاصة بالأحياء التي عرفتها حتى الآن - لسوء الحظ على الشاشة فحسب». لم تكنْ فريدا تنظر إلى الأمر بتلك الطريقة. كانت قد وضعتْ مايي ويست بجوار الكنيسة بنافذتها ذات علامة الدولار، لأن النجمة السينمائية، بدورها، تمثل القيم الخاطئة - في حالتها، الغرور، البذخ، عبادة الفتنة. ترفها سريع الزوال: حافات لوحة الإعلانات التي تظهر عليها تتقشر من الإطار، والمباني تحتها تشبُّ فيها النيران.

في الجزء السفلي من الرسم جعلتْ فريدا «الجماهير» بهيئة أعداد غفيرة تنقيطية[3] من الرؤوس والقبعات شديدة الصِغر تؤلف خطوط الفقر، حشود من المتظاهرين، جنود في استعراض عسكري، والجمهور الذي يتفرج على لعبة بيسبول. أكثر من عشرين شذرة من الصور الفوتوغرافية وقصاصات أخرى من جريدة مُقَطَّعة اختيرَتْ ولُصقتْ على قماش اللوحة «الكَنَفَا» بتروٍّ، بلغة التكوين فضلاً عن لغة المعنى. عدد منها له نمط البقع المحتشدة

1- مايي ويست Mae West (1893 - 1980): ممثلة، مغنية، كاتبة مسرحية، كاتبة سيناريو، كوميدية، ورمز جنسيّ، أمريكية الجنسية، استمرّتْ مسيرتها الفنية طَوَال سبعة عقود، اشتهرتْ باستقلالها الجنسيّ المرح - م.

2- «جسر جورج واشنطن»: «نيويورك تايمز مغازين»، 2 نيسان، 1933: 11 - ك.

3- تنقيطية pointillise: التنقيطية pointillism: التصوير بالنقط (مذهب في الرسم) - م.

الشبيهة بالحياة المجهرية. جنباً إلى جنب مع عددٍ كبير من القبعات، تقترح هي فكرة الكون المصغّر / الكون السلسلة المتواصلة العظيمة من الحياة العزيزة جداً على الاثنين معاً، فريدا وديغو.

في أعلى الأشياء كلها، «نصب الحرية» التي ترفع مشعلها عالياً، شيء يذكّرنا بنحوٍ ساخر بما كانت تعني الولايات المتحدة أن ترمز إليه في أيام أفضل. إن الشيء الوحيد الذي لا ينتمي إلى هذا المكان هو ثوب فريدا، وربما الدخان المرسوم الذي تنفثه الباخرة المُلصَقة في الميناء[1] هو مسحةٌ مميزةٌ من التفكير الرغبيّ[2]. كانت فريدا ترغب بأن تكون فيها.

خلال أيام فصل الخريف الآخذة في القصر، فريدا وديغو ناقشا مسألة ما إذا يجب عليهما البقاء في نيويورك أو الرجوع إلى المكسيك. في مناسبةٍ واحدة لوسيانه بلوخ وستيفن ديمتروف وجداهما في نقاشٍ محتدم[3] بحيث إنّ ريڤيرا التقط أحد رسومه – رسم بالزيت يصف صحراء الصبار تشبه يدين قابضتين – وهتف قائلاً: «لا أريد العودة إلى ذلك!» ردتْ عليه فريدا قائلةً: «إني أريد العودة إلى ذلك!» أمسك ريڤيرا بسكين مطبخ وقام، بينما كانت زوجته والأصدقاء ينظرون بفزع، بشرط رسمه بالسكين وأحاله مُزقاً طويلةً. حين حاولتْ لوسيانه أن تصدّه، دفعتها فريدا إلى الوراء. «لا تفعلي!» صرختْ، «سيقتلك!». دسَّ القطع الصغيرة الممزقة من قماش اللوحة في جيوبه، تمشّى بخيلاء خارجاً من الشقة، من دون أن يتأثر بقذائف لغة لوسيانه الفرنسية، وهي لغة بلدها، والحق كانت لغة لوسيانه تحفل بالعيوب. «ظلتْ فريدا ترتجف طَوَال اليوم»، كتبتْ لوسيانه في يومياتها، «لم يكنْ بوسعها نسيان قماش اللوحة المفقودة. قالت إنه إيماءة كراهية نحو المكسيك. إنه يشعر بأن عليه الرجوع إلى هناك في سبيل فريدا، لأنها سئمتْ من نيويورك... كان يجدر بها أن تتقبل الحقيقة القائلة بأنها هي التي يقع عليها اللوم».

في نهاية الأمر، مطلع كانون الأول/ ديسمبر، انتهَتِ اللوحات الجصّية

1- الباخرة الملصَقة: أي الباخرة التي قُصّتْ صورتها من جريدة أو مجلة ولُصقتْ على سطح اللوحة أو الرسم، وهو ما يُسمّى بالفن التلصيقي أو الكولاج collage – م.

2- التفكير الرغبيّ wishful thinking: اعتقاد المرء بصحة شيء ما، لمجرد رغبته أن يكون ذلك الشيء صحيحاً – م.

3- نقاشٍ محتدم: لوسيانه بلوخ، حوار شخصيّ – ك.

في «مدرسة العمال الجُدد». في 5 كانون الأول أُقيم حفل استقبال توديعي. في 8، 9، 10 كانون الأول/ ديسمبر كانت هناك عروضٌ علنية للجداريات التي انتهى العمل فيها، مع محاضرة كان يعطيها ريڤيرا كل مساء في الساعة الثامنة. لكن ريڤيرا لم ينفقْ حتى الآن، كما وعد بأن يفعل، كلَّ قرش من أجر رسم اللوحات الجصِّية الثورية لآل روكفيلر في الولايات المتحدة. لم يسعه أن يأخذ استراحه ويتأهب للمغادرة إلا بعد أن أكمل اللوحين الصغيرين في «مقر قيادة ساحة الاتحاد [يونين سكوير هيدكوارترز]» لأنصارتروتسكي في نيويورك.

في 20 ديسمبر، 1933، ركب الاثنان، فريدا ودييغو، على متن «أورينتي *Oriente*»، متجهين في أول الأمر إلى هاڤانا وبعدها إلى ڤيراكروث. «أصبحنا كلنا مجموعة»[1]، قالت لويزه نيڤيلسون، «وضعنا النقود سويّةً، واشترينا التذاكر لهما. أخذناهما عملياً إلى المركب ورأيناهما يغادران».

telegram @soramnqraa

1- «أصبحنا كلنا مجموعة»: نيڤيلسون، «*أوقات الفجر وأوقات الغسق*»: 59 – ك.

الجزء الرابع



الفصل الثاني عشر

فرصات صغيرة قليلة

حين رجع آل ريڤيرا إلى المكسيك من الولايات المتحدة في نهاية العام 1933، انتقلا للسكن إلى منزلهما الجديد الواقع في ناصية «بالماس» و«ألتاڤيستا» في سان أنجيل: وهو بهيئة شكلين مكعَّبين أنيقَين بطراز عالمي حديث، «مكسيكيين» بلونيهما (بيت دييغو بلون وردي؛ بيت فريدا بلون أزرق) وعند سورٍ من الصبّار الأمريكي-المكسيكي organ cactus الذي يطوقهما معاً. تقول إيللا وولفي إن دييغو كان يريد بيتين منفصلين لأنه «يبدو، من وجهة نظر بوهيمية[1]»، شيئاً [شيقاً] أو [لافتاً] أن يفعلا ذلك». ثَمَّة جريدة مكسيكية وصفتْ ذلك بطريقةٍ أخرى: [النظريات المعمارية {العائدة لديغو}][2] مستندة على مفهوم مورموني للحياة، أي بمعنى، العلاقات المتبادلة الذاتية والموضوعية الموجودة بين الـ«*casa grande*» والـ«*casa chica!*» («البيت الكبير» في المكسيك يُشير إلى بيت الرجل؛ «البيت الصغير» هو شقة للعشيقة). وفي الواقع، المنزلان الجديدان كانا منفصلين لكنهما غير متساويين. منزل ريڤيرا، بالطبع، أكبر. كان يحتوي على استوديو واسع، عالي السقف، وهو فعلاً مكان شبه شعبي حيث كان يضيّف الرسوم ويبيعها، وعلى مطبخ رحب؛ معظم وجبات الطعام تؤكل هناك. كان منزل فريدا الأزرق خصوصياً ومُحكماً أكثر. كان ذا ثلاثة طوابق: مرأب في مستوى الأرض؛ غرفة معيشة / غرفة طعام ومطبخ صغير فوقها؛ وفي الطابق الأعلى، الذي يُمكن الوصول إليه بوساطة درج حلزوني، توجد غرفة نوم /

1- من وجهة نظر بوهيمية: إيللا وولفي، حوار شخصي - ك.

2- «النظريات المعمارية {العائدة لديغو}»: Ric y Rac، «In-Mural»، «*Excelsior*» (مكسيكو سيتي)، 14 آب/ أغسطس، 1949، المقطع الثاني، الصفحة الأولى - ك.

استوديو مع نافذة ضخمة تطلُّ على منظر جذاب، بالإضافة إلى حمّام. سقفه المسطَّح تحوّل إلى عليَّة بإضافة درابزون معدنيّ: من هنا الجسر يؤدي إلى استوديو ديغو.

بعد العودة من الولايات المتحدة هو ذا البيت أخيراً، شغلته من خلال ترتيب منزلين، وهي مَهمة من النوع الذي تحبه، لا بدّ أن فريدا كانت سعيدةً، لكن دليل رسومها في السنتين التاليتين يُظهر أنها لم تكنْ كذلك. في العام 1934 لم تنتجْ أيَّ رسوم على الإطلاق. وفي السنة التالية أكملتْ رسمين فقط: «*قرصات صغيرة قليلة*» المخيف بنحوٍ صاعق (اللوحة رقم 8) و«*بورتريه-ذاتي*» (الصورة رقم 37) وفيه تسريحة شعرها القصير، المجعد «الكثيف» يمنحها شكلاً مختلفاً تماماً عن فريدا ذات الشعر الأملس المسحوب للوراء التي تظهر في اللوحة الصغيرة التي رسمتها قبيل مغادرتها ديترويت في العام 1933.

«*قرصات صغيرة قليلة*»[1] استند إلى مقالة في إحدى الصحف عن رجل مخمور رمى عشيقته على سرير خفيف متنقل وطعنها عشرين مرة؛ مَثَل أمام المحكمة، اعترض ببراءة: «لكني لم أقرصها سوى قرصات صغيرة قليلة!». في الرسم، يحضر أمامنا ما جرى بعد حادثة القتل مباشرةً: القاتل، وهو يحمل خنجراً ملطخاً بالدم، يطل على ضحيته الميتة، التي ترقد من دون نظام على سرير، جسدها العاري تكسوه بقع الدم. كما في بعض رسوم يسوع المسيح الميت النازل من الصليب، إحدى ذراعي المرأة عديمتي الحياة تتدلى إلى الأسفل، راحتها الجريحة والنازفة مفتوحةٌ باتجاهنا. جداول من الدم تتدفق

1- «*قرصات صغيرة قليلة*»: استند إلى مقالة في إحدى الصحف: القصة وراء هذا الرسم روتها لولو دي لا توريينتي، Verdad y Mentira en la Vida de Frida Kahlo y Diego Rivera، وفي حوار شخصي مع رسّام إسباني لاجئ، صديق فريدا، فضّل عدم ذكر اسمه. فُقد رسم «*قرصات صغيرة قليلة*»، لكنه وُثّق في صور فوتوغرافية لعدد من رسوم فريدا عُرضت في المعرض الاستعادي لفريدا في «قصر الفنون الجميلة في المكسيك»، العام 1977. يُظهر الرسمُ المرأة القتيلة ترقد عاريةً على سرير مع القاتل وغلام صغير واقفين بالقرب منها، باكيين. هنالك حمامة تحمل شريطاً في منقارها. في الشريط توجد الكلمات الآتية: *Mi chata ya no me quiere* («فتاتي الحلوة لم تعدْ مغرمةً بي»). في الزاوية العليا اليمنى، كلمات القاتل صيغتْ بهيئة أبيات شعرية: «فتاتي الحلوة لم تعدْ مغرمةً بي، لأنها تحب لقيطاً آخر، لكن اليوم خُطفتْ بنحوٍ مؤكد، وقد حانت الآن ساعتها». في أسفل الصفحة تستمر كلماته: «[قرصات] صغيرة قليلة. لم تكنْ عشرين طعنة، أستاذ». - ك.

من الأصابع وتتناثر على شكل قطرات على الأرض اللاذعة، الصفراء- المخضرة (الصفراء، قالت فريدا لاحقاً، هذا اللون يرمز إلى [الجنون، المرض، الخوف]). كما لو أن لوح القصدير الصغير لا يمكنه أن يحتوي الرعب، بقع الدم تستمر خارجاً لتصل إلى إطار الرسم، وتغدو نثارات حمراء بالحجم الطبيعي. الصدمة التي يُحدثها الرسم في المُشاهد صدمةٌ مباشرةٌ، جسدية تقريباً. نشعر أن فرداً ما في فضائنا الواقعي - ربما نحن - قد ارتكب هذا العنف. إن الانتقال من القصة الخيالية إلى الواقع قد اضطلعتْ به قافلة دم.

يده في جيبه، قبعة لباد موضوعة في مَيلانٍ أنيق، يبدو القاتل وحشياً فيما تبدو المرأة قد عوملتْ بوحشية. في الواقع، يقدّم الرسم آراءً جاهزة stereotypes، الـ«*macho*» «الفحل» والـ«*chingada*» ضحيته. *Chingada*، تعني حرفياً، «المنكوحة the screwed»، وهي شتيمة مكسيكية شائعة جداً وكلمةٌ طالما استخدمتها فريدا. «الفعل [*chingar*، أن ينكح]»[1]، قال أوكتافيو باث[2]، «يشير إلى العنف، بزوغٌ من شخصٍ معين كي يثقب شخصاً آخر بالقوة... الفعل ذكوري، فعَّال، فظّ: إنه يَخِزُ، يجرحُ، يجرحُ جرحاً بليغاً، يلطِّخ ويستفزّ قناعةً مريرةً، سريعة الامتعاض. إن الشخص الذي يعاني من هذا الفعل هو شخص غير نشيط، خامل وصريح، بالمقارنة مع الشخص النشيط، العدواني والمنغلق الذي يقوم به». أخبرتْ فريدا إحدى صديقاتها

1- «الفعل [*chingar*، أن ينكح]»: أوكتافيو باث، «*المتاهة*»، الصفحات 76-77، 86. استخدام العنف مع النساء اللواتي يرفضن، يعصين، أو يَخُنَّ رجلاً ثيمة شائعة في المجتمع والثقافة المكسيكيين. توجد، في سبيل المثال، قصائد شعرية شعبية عن الثأر العنيف للرجال ضد النساء؛ القصيدة الشعرية الشعبية التي احتفظتْ بها فريدا بين اوراقها تحكي قصة روزيتا ألفاريث، التي قتلها رجلٌ رفضتْ أن ترقص معه (أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو). في المكسيك، جرائم العاطفة الجياشة كتلك المرسومة في «*قرصات صغيرة قليلة*» تُعدُّ في كثيرٍ من الأحيان نقاطَ ضعفٍ بشرية بدلاً من كونها أفعالاً شنيعة. الجرائم التي تحفزها الكبرياء تُعتبر جرائم رجالية. القتل، قال أوكتافيو باث، «ما يزال علاقةً في المكسيك، وفي هذا المعنى له الأهمية المحرِرة نفسها على غرار حفلة أو عيد أحد القديسين في أمريكا اللاتينية fiesta أو على غرار الاعتراف. وبناءً على ذلك، هو الدراما الخاصة بالمكسيك، أشعارها و- لِمَ لا نقول ذلك؟ - عظمتها. من خلال الجريمة نحن نحقق تفوقاً مؤقتاً» («*المتاهة*»: 61) - ك.

2- أوكتافيو باث Octavio Paz (1914 - 1998): شاعر ودبلوماسي مكسيكي. نال عن مجمل أعماله جائزة ميغيل دي ثرفانتس لسنة 1981، وجائزة نيوشتات العالمية للأدب لسنة 1982، وجائزة نوبل للآداب لسنة 1990 - م.

أنها رسمَتِ القاتل كما يظهر هنا «لأنه في المكسيك القتل شيءٌ مُرضٍ وطبيعي»[1]. وأضافتْ قائلةً إنها كانت تريد أن ترسم هذا المَشهد لأنها شعرتْ بتعاطفٍ مع المرأة القتيلة، لأنها هي نفسها أقرب ما تكون إلى «قتيلة الحياة».

«قتيلة الحياة»: في غضون شهور قلائل من عودة آل ريفيرا إلى المكسيك، أحستْ فريدا أن كل آمالها في بدء وجود جديد ومتناغم قد انطفأتْ. باشر دييغو بعلاقة غرامية مع شقيقتها الصغرى، كرستينا. في كَرْبها، قصّتْ شعرها الطويل الذي كان دييغو مغرماً به وكفتْ عن لبس أزياء التيهوانا. وكما لو أن الوجع المباشر كان أكبر من أن تسجله، رسمتْ «*قرصات صغيرة قليلة*»، لم تكنْ ترسم تجربتها الخاصة بل معاناتها المُسقَطة على فاجعة امرأة أخرى.

لا أحدَ يعرف متى بدأتِ العلاقة الغرامية (ربما في صيف 1934)، أو كيف ومتى انتهتْ، أو في الواقع، إذا ما توقفتْ وبدأتْ من جديد. نحن نعرف أن ريفيرا لم يكنْ مسروراً بعودته إلى المكسيك، ومثل طفل متجهم، ألقى اللوم على فريدا لأنها دفعته للرجوع. مع أنه كان مدعواً لرسم جداريات في «كلية طب مكسيكو سيتي» وفي الحال ضمن التفويض بأن يعيد رسم لوحته الجصّية في «مركز روكفيلر» على جدار كبير في الطابق الثالث من «قصر الفنون الجميلة»، هيمن عليه الغضب واللامبالاة ولم يعملْ. الصحة السيئة فاقمتْ تعاسته. على الرغم من كل أطباق حلوى البودنغ وكؤوس الآيس كريم المطعم بالفستق التي كان يستهلكها في منهاتن، كانت حميته القاسية في ديترويت قد جعلته منكمشاً ورخواً، فريسةً لاضطرابات الغدد، وسواس المرض، وحدّة الطبع. (أخيراً، في العام 1936، أمره طبيب فيما هو يعالج التهاباً في القناة الدمعية بعينه اليمني بأن «يعود إلى ضخامته». [2]) كان «ضعيفاً، هزيلاً، شاحباً[3]، ومرهَقاً معنوياً»، كتبتْ فريدا إلى إيللا وولفي في تموز/ يوليو:

> لأنه لا يشعر بأنه على ما يرام لم يبدأ بالرسم، هذا الأمر جعلني أكثر حزناً من أي وقت مضى، وبما أني لا أراه سعيداً، لا يمكنني أن أنعم بالهدوء

1- «لأنه في المكسيك القتلُ شيءٌ مُرضٍ وطبيعي»: ملاحظات ليزلي - ك.
2- أمره طبيب... أن «يعود إلى ضخامته»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 309 - ك.
3- كان «ضعيفاً، هزيلاً، شاحباً»: رسائل فريدا كاهلو إلى إيللا وولفي موجودة في أرشيف بيرترام وولفي، معهد هوفر، جامعة ستانفورد - ك.

وراحة البال، وصحته تقلقني أكثر من صحتي أنا. إني أقول لكِ إذا كنتُ لا أريد أن أجرح مشاعره أكثر، كنتُ عاجزةً عن تحمل الوجع الشديد الذي كابدتُه وأنا أراه في هذه الحال، لكني أعرف أني إذا ما قلتُ ذلك فإنه شيءٌ يورثني الحزن أن أشاهده بهذه الصورة، إنه يُقلقني أكثر وما هو أسوأ... إنه يعتقد أن كل شيء يجري له هو بسبب غلطتي، لأني جعلته يأتي إلى المكسيك... وهذا هو سبب تردّي حالته الصحية وتدهور معنوياته. إني أفعل كل ما في استطاعتي كي أشجّعه وأعزّز معنوياته وأخفّف عليه وطأة الألم والمعاناة النفسية، وأن أرتب الأشياء بطريقةٍ ما بحيث يكون الأمر هيناً عليه، لكني مع ذلك لم أفلحْ في أي شيء، بما أنكِ لا تستطيعين أن تتخيلي مبلغ التغيير الذي طرأ عليه مقارنةً بالصورة التي رأيتيه فيها في نيويورك، إنه لا يرغب بعمل أي شيء ولم يعدْ لديه أدنى شغف بالرسم هنا، إني أشاطره الرأي تماماً، لأني أعرف الأسباب الكامنة وراء حالته هذه، مع الأشخاص الذين يحيطون بنا هنا وهم أكثر الناس عناداً في العالم، وهم الأقل فهماً من دون أية رغبة في تغيير ما يجب تغييره في العالم المليء بذلك الصنف من أبناء الزانيات... إنه يقول إنه لم يعدْ يحبُّ *أي شيء* مما أنجزه من قبل، وإن رسومه التي أنتجها في المكسيك وجزءاً من رسومه في الولايات فظيعة وأنه ضيّع حياته بصورةٍ بائسة بحيث إنّه لم يعدْ يرغب بعمل أيّ شيء.

لم تكنْ صحة فريدا أفضل بكثير من صحة دييغو. أُدخلَتِ المستشفى ثلاث مرات في الأقل في العام 1934: في إحدى المرات كي يستأصلوا زائدتها الدودية، وفي المرة الثانية كي يُجروا لها إجهاضاً بعد ثلاثة شهور من الحمل وفي المرة الثالثة لأن مشكلات القدم التي ضايقتها في نيويورك قد ازدادتْ سوءاً. «قدمي [اليمنى][1] ما تزال سيئة»، كتبتْ للدكتور إليوسير، «إنما لا يمكنها أن تساعدني في المشي وفي يوم ما سوف أتخذ قراراً ببترها كي لا تزعجني أكثر». كانت القدم قد أُجريتْ لها عملية أول مرة[2]؛ كانت

1- «قدمي [اليمنى]»: رسالة إلى الدكتور إليوسير، 24 تشرين الأول/ أكتوبر، 1934 – لـ.

2- كانت القدم قد أُجريتْ لها عملية أول مرة: بيغون، تقرير طبي. هذه العملية هي أول عملية من بين عمليات عدة أُجريتْ لقدم فريدا اليمنى. في العام 1935 أُجريتْ لها عملية أخرى، واكتشف الأطباء أن لديها مشكلات بسبب عُقد سمسميّة sesamoids (عُقد عظمية أو غضروفية صغيرة يمكن أن تنمو في الأوتار). هذه المرة استغرقتْ قدمها ستة أشهر كي تشفى. في العام 1936، أُجريتْ لها عملية ثالثة، رُفعَتِ العُقد السمسميّة. ومن جديد، كانت عملية الشفاء بطيئةً – لـ.

عملية الشفاء بطيئةً جداً. وما زاد الطين بلةً، بما أن إحباط دييغو وكسله قد منعاه من مزاولة العمل، كانت عوائدهما المالية شحيحة. مع هذه المشكلات كلها، من الطبيعي أن تلجأ فريدا لطلب العزاء من شقيقتها كريستينا، التي كان قد هجرها زوجها بُعيد وفاة ابنها، أنطونيو، في العام 1930، وكانت تسكن مع أولادها (وغويليرمو كاهلو) في المنزل الأزرق الواقع في كويواكان.

بطرائق كثيرة كانت الشقيقتان تُكملان إحداهما الأخرى. كانت فريدا هي الأخت الذكية التي عاشتْ زواجاً مثيراً للإعجاب، فنانة موهوبة مع شهرتها المتأتية من كونها زوجة ريڤيرا؛ كريستينا من الناحية الثانية، كانت امرأةً قد وُهبتْ نعمة الأمومة. كانت امرأةً مفعمةً بالحيوية، شهمةً، وذات أنوثة مُضلِلة. في رسم دييغو لها في جدارية «مبنى الصحة» التي أنجزها في العام 1929 (باقتراح من فريدا، توضّعتْ كريستينا لأحد أوضاع العُري المجازية)، كانت هي روح الجنسانية الشهوانية، حواءَ مكتنزة الجسم تحمل زهرةً (تبدو أشبه بفرج امرأة)، بينما تهمس أفعى مُغوية في أذنها... «.كانت تقيم نوعاً ما في الـ... أثير»[1]، كتبتْ فريدا عنها في وقتٍ لاحق. «هي ما برحتْ تسألني... مَن هي فاونتي أوبيجونا»[2] [مسرحية من تأليف الكاتب الإسباني لوبي فيلكس دي ڤيغا[3]]؟ وإذا ما تروم ارتياد دار السينما كانت تسأل دوماً، حسناً، مَن هو المُبلِّغ؟ مَن هو السفاح؟ مَن هي الفتاة؟ باختصار، هي لا تفهم البداية ولا حتى النهاية، وفي منتصف الفيلم كان من عادتها أن تهب نفسها لأحضان مورفيوس[4]».

من المؤكد ليس الحقد هو الذي دفع كريستينا لأن تخون شقيقتها، مع أنَّ مسحةً من التنافس ربما لعبتْ دوراً في المسألة. في الأرجح كان الأسى

1-.. «. كانت تقيم نوعاً ما في الـ... أثير»: رسالة إلى إيللا وولفي، مؤرخة في «الأربعاء 13»، العام 1938 – ك.

2- فاونتي أوبيجونا: مدينة في محافظة قرطبة، الأندلس، إسبانيا. تتحدث المسرحية عن انتفاضة وقعتْ في العام 1476. تُسمى المدينة أيضاً: فاونتي أوفيجونا – م.

3- لوبي فيلكس دي ڤيغا (1562 – 1635): كاتب مسرحي، شاعر، روائي وبحار إسباني. هو واحد من أبرز الشخصيات في القرن الإسباني الذهبي من الأدب الباروكي. شهرته تأتي وراء شهرة ثرفانتس، لكن حجم نتاجه الأدبي لا يُقارن بنتاج ثرفانتس، فهو واحد من أغزر الكتاب في تاريخ الأدب الإسباني – م.

4- مورفيوس Morpheous: إله الأحلام عند الأغريق – م.

قد استبدَّ بها وسحقها تماماً. كان ريڤيرا هو المايسترو العظيم، وهو عبقري في الغواية لا يمكن مقاومته. من الجائز أنه أقنع شقيقة زوجته بأنه في أشد الحاجة إليها. لا ريب أنه فكر في أن يفعل ذلك، لأنه بعد إجهاضها، قال الأطباء لفريدا[1] أن تمتنع عن الممارسات الجنسية. ومع ذلك، كانت تلك علاقة غرامية غير معقولة، بدأ بها بصورةٍ عَرضية حالها حال علاقاته الغرامية الأسبق وربما بقسوة مقصودة. «لو إنّي وقعتُ في غرام امرأة»[2]، كتب ريڤيرا في سيرته الذاتية، «كلما أحببتها أكثر، وددتُ أكثر أن أؤذيها. كانت فريدا هي الضحية الوحيدة الأكثر وضوحاً لهذه الميزة المثيرة للقرف».

«عانيتُ كثيراً جداً في أثناء هذه الشهور بحيث إنّه بات من الصعب عليّ أن أحس بأني سأكون قريباً في حال جيدة تماماً»، كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير في 24 تشرين الأول/ أكتوبر، «لكني فعلتُ كل ما في وسعي كي أنسى ما جرى بين دييغو وبيني وأن أعيش ثانيةً كما عشتُ من قبل. لا أحسب بأني سأنجح تماماً في مسعاي هذا بما أنه توجد أشياء هي أقوى من إرادة الإنسان، غير أني لم أعدْ قادرةً على الاستمرار في هذه الحالة من الحزن الشديد التي أنا فيها الآن، لأني متجهة بخطى واسعة نحو الإرهاق العصبي من ذلك النوع الرهيب الذي يجعل النساء يتحوّلن إلى بلهاوات ومُقرِفات *antipáticas* وحتى إني مغتبطة بأن أرى أني قادرة على التحكم بحالة شبه البلاهة التي أنا فيها».

وفي 13 تشرين الثاني: «إني أعتقد أني بالعمل سأنسى الهموم وسأكون قادرةً على أن أغدو أسعد قليلاً... يحدوني الأمل بأن يزول قريباً جداً إرهاقي العصبي الغبي وأن تصبح حياتي طبيعيةً أكثر من جديد - لكنكَ تعرف إنه شيءٌ صعب نوعاً ما وسأحتاج إلى قوة الإرادة كي أنجح حتى في أن أكون متحمسةً فيما يتصل بالرسم أو فيما يتصل بالقيام بأي شيء. اليوم هو عيد القديس دييغو[3] وكنا فرحين ونأمل أن تكون هنالك أيامٌ كثيرةٌ من هذا النوع في حياتي».

1- قال الأطباء لفريدا: نيبول، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آب/ أغسطس، 1977 - ك.

2- «لو أني وقعتُ في غرام امرأة»: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 287 - 288 - ك.

3- القديس خوان دييغو (1474 - 1548): موطنه المكسيك، أول قديس كاثوليكي روماني فطري من الأمريكيّين. قيل إنه رأى حتماً شبح السيدة مريم العذراء في أربع مناسبات مختلفة في كانون الأول/ ديسمبر 1531 في هضبة تيبيك. يصادف عيده في التاسع من كانون الأول/ ديسمبر - م.

في 26 نوفمبر كتبتْ ثانيةً، معتذرةً لأنها لم تبعثْ للطبيب الرسم الذي وعدتْ بأن ترسله إليه:

أنجزتُ رسوماً متباينة، إنما تبيَّن أنها مخيفة وقررتُ أن أمزقها قبل أن أرسل إليك الهراء *porquerías*. وبعدها لازمتُ الفراش بسبب الإنفلونزا ولم أنهض من السرير إلا قبل يومين وبالطبع أول شيء فعلته هو البدء بالرسم، لكني لا أعرف ماذا حصل لي بحيث إنّي *لم أكنْ قادرة على رسمه*. جاءَتِ الأشياء كلها أقل مما أردتُ، وحتى إني بدأتُ أزعق غاضبةً إنما من دون أن أتمكن من إنتاج أي شيء جيد. وهكذا قرَّرتُ في النهاية أن أخبرك بهذا الأمر وأطلب منكَ أن تكون صالحاً بما يكفي كي تغفرَ لي مثل هذه الفظاظة، لا تعتقدْ أنني أفعل ذلك بسبب فقدان الرغبة في عمل الرسم، إنما بالأحرى لأنّي في حالة حزن وضجر شديدين، إلخ، إلخ. بحيث إنّي حتى لا أقوى على الرسم. أما الوضع مع ريڤيرا فهو يزداد سوءاً يوماً بعد يوم. إني أعرف أن قدراً كبيراً من الخطأ الذي حصل هو خطأي أنا لأني لم أفهمْ ما كان يصبو إليه منذ البداية ولأني عارضتُ شيئاً ما لم يعدْ بالمستطاع معالجته. الآن، بعد أشهر كثيرة من العذاب الحقيقي الذي كابدتُه، لقد صفحتُ عن شقيقتي وفكَّرتُ بأن هذه الأشياء سوف تتغير قليلاً، إنما حصل العكس تماماً. ربما بالنسبة لدييغو الوضع الشاق قد تحسّن، إنما بالنسبة لي الوضع فظيع. لقد تركني في حالةٍ شديدة من الحزن ووهن العزيمة بحيث إنّي لا أدري ماذا سأفعل. إني أعرف أن دييغو في هذه الآونة مهتم بها أكثر مني، وعليّ أن أفهم أن هذه ليستْ غلطته وأنا التي يجب أن تتنازل إن كنتُ أريده أن يسعد. لكن هذا الأمر يكلّفني ثمناً باهضاً بأن أخبر هذه التجارب وليس لديكَ أي فكرة عما أكابده من شقاء وآلام وخيبات أمل. الأمر غاية في التعقيد بحيث إنّي لا أعرف كيف أشرحه لك. إني أعرف أنكَ ستفهم ذلك بأية حال وسوف تقدّم لي يد المساعدة لا من خلال أن تجعل الأهواء الحمقاء تجرفني بعيداً، إنما على الرغم من ذلك أتحرَّقُ شوقاً لأن أكون قادرةً على أن أخبركَ بكل ملابسات ما جرى لي كي تخفِّف عن ألمي ولوعتي قليلاً...

إني أؤمن بأنه عما قريب حالة المشكلات التي لا يُمكن ذكرها هذه سوف تمر مرور الكرام وذات يوم سأكون قادرةً على أن أغدو مثلما كنتُ عليه من قبل...

اكتُبْ لي حين تستطيع فعل ذلك. رسائلك تمنحني لذةً كبرى...

> الآن لم يعدْ بمقدورنا أن نفعل ما قلنا إننا سنقوم به، أن ندمِّرَ كل الجنس البشري ونُبقي فقط ديغو، أنت، أنا – بما أنَّ ديغو الآن لن يكون سعيداً بعد الآن.

فيما كانت فريدا تحاول بيأس «ألا تجعل الأهواء الحمقاء تجرفها بعيداً»، وأن تتشبث بالأمل بأن «مشكلاتها التي لا يُمكن ذكرها» سوف تمر مرور الكرام، كان ديغو، أخبرَتِ الدكتور إليوسير «مشغولاً ليلاً ونهاراً». في وقتٍ ما في مطلع تشرين الثاني، كان قد باشر بالعمل في جداريته المعنونة «*المكسيك الحديثة*» في الجدار الأيسر لسلّم «القصر الوطني» (الصورة رقم 35). مرةً أخرى توضَّعتْ كريستينا له، هذه المرة صحبة ولديها وهي تحمل وثيقةً سياسية بدلاً من زهرة. على الرغم من ذلك، تبدو ممتلئة الوجه والبدن بنحو مغرٍ، وكانت عيناها الذهبيتان تحملان ذلك التعبير المشدوه، تعبير هزة الجِماع «الأورغازم» ذلك أن ريفيرا كان محجوزاً للنساء المتيّم بهن جنسياً. بصورةٍ محببة إلى القلب، جعل قدميْ كرستينا الوسيمتين بصندليهما بالكعبين العاليين محور تكوينه «لوحته». فريدا، التي تجلس وراء كريستينا تحمل كتاباً بنص سياسي كي يقرأه غلام، تلعب دور ناشطة شابة متلهفة بصورة مقنعة أكثر من شقيقتها؛ لسبب واحد، ترتدي هي الثوب المناسب: تنورة من الدنيم، قميص عمل أزرق، وشعرها قصير. كما ترتدي أيضاً قلادة تحمل نجمة حمراء مُزينة بمطرقة ومنجل.

في الأرجح يبدو أن علاقة ديغو الغرامية مع كريستينا قد طالتْ أكثر مما اعتُقِدَ عموماً. «*فرصات صغيرة قليلة*» هي دليل على أن العلاقة الغرامية قد استمرتْ حتى العام 1935. وفي وقتٍ مبكر من ذلك العام انتقلتْ فريدا بنحو مباغتْ من منزلها الواقع في سان أنجيل ومضتْ، آخذةً معها سعدانها الأثير، لتسكن في شقة حديثة صغيرة في مركز مكسيكو سيتي عند أفينيدا إينسرجينتيز 432.

كان هذا هو أول الافترافات الكثيرة (في الحقيقة استشارتْ فريدا محامياً[1])، صديقها وزميلها الكاتشوتشا مانويل غونثاليث راميريث، بشأن

1- في الحقيقة استشارتْ فريدا محامياً: غوميث أرياس، حوار شخصي – ك.

الطلاق) وضرب هذا الفراق مثالاً مثيراً للفضول. ومع أنّهما كانا يقيمان منفصلين، كان الاثنان، فريدا وديغو، يشاهدان أحدهما الآخر باستمرار. كان قد حفظ بعض ملابسه في شقتها، ولأنه يرغب بأن يكون منصفاً مع الأختين كلتيهما، ابتاع لفريدا «طقم» أثاثٍ «حديثاً» من قماش جلدي أزرق وكروم[1]، وهو من موضات عقد الثلاثينيّات من القرن العشرين يشبه تماماً الطقم الأحمر الذي ابتاعه توّاً كي يؤثِّثَ به شقةً لكريستينا[2] الواقع في «شارع فلورنسيا» حديث الطراز.

لعل فريدا اتخذَتِ الشقة إلى حدٍ كبير كي تخلق حياةً خاصةً بها وحدها كي تبتعد عن ديغو. على أية حال، صديقتاها[3] الرسامة ماريا ألفارو إزكويردو (عشيقة روفينو تامايو) والمصورة الفوتوغرافية لولا ألفاريث براڤو (زوجة مانويل ألفاريث براڤو) استأجرتا مؤخراً شقةً وسعتا لأن تقيما وحدهما؛ لماذا لا تستطيع فريدا أن تفعل الشيء عينه؟

من المؤكد أنها كانت تتصنع سيماء الجرأة، وتتظاهر بالمرح وتُبهِج الآخرين بروح الفكاهة الساخرة، بحيث إنّ قلةً قليلة من أصدقائها المقرّبين كانوا يعرفون ما تمر به من متاعب وضغوط نفسية، معارف جدد، من مثل ماري شابيرو، التي قابلتها فريدا فيما كانت تركب سيارةً في داخل المكسيك، لم تكنْ تتوقع مبلغ تعاستها وحزنها. لكن أليخاندرو غوميث أرياس، الذي مضى لزيارتها في شقتها، يتذكر تلك المرة التي غضبتْ فيها فريدا فجأةً عندما لطختْ سمعة كريستينا في محطة بنزين عبر الشارع. «انظُري»، صرختْ[4]، «تعالي إلى هنا! لماذا تأتي وتعبِّئ سيارتها بالبنزين قبالة منزلي؟». وتبقى لوحة «*قرصات صغيرة قليلة*» برهاناً على الأذى والوجع الذي كابدته فريدا.

في الختام، في مطلع تموز/ يوليو، حزمتْ فريدا ملابسها وطارتْ إلى نيويورك صحبة أنيتا برينر وماري شابيرو. كانت الرحلة[5] في آنٍ هَرَباً يائساً

1- ابتاع لفريدا «طقم» أثاثٍ «حديثاً» من قماش جلدي أزرق وكروم: إيتون، حوار شخصي – ك.
2- كي يؤثث به شقةً لكريستينا: الدكتور صموئيل فاستليتش Samuel Fastlich، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر، 1977 – ك.
3- صديقتاها: أنيته نانكارو، حوار شخصي، نيويورك سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1979 – ك.
4- «انظُري»، صرختْ: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.
5- كانت الرحلة: سكلار، حوار شخصي – ك.

وفراراً طائشاً. ارتجالاً، قرَّرَتِ النسوة أن يسافرن لا بوساطة القطار بل في طائرة «ستنسون» خاصة قادها طيار حدث أن قابلن إياه قبل ليلةٍ واحدة في حفلة عشاء نابضة بالحيوية أقامها دييغو. كانت رحلة الأيام الستة المرهِقة قد تخللتها هبوطات [جمع هبوط] إجبارية كثيرة. كي تفلت من رعبها، نامتْ فريدا في المقعد الخلفي. وفي نهاية الأمر هجرَتِ النسوة الثلاث الطائرة وسافرن إلى منهاتن بالقطار. وهناك، ماري (كانت قد انفصلتْ مؤخراً عن زوجها) وفريدا مكثتا معاً في «هولي هوتيل» القريب من «ساحة واشنطن»، وبعد أن أفضتْ بمشكلاتها إلى لوسيانه بلوخ وإلى بيرترام وإيللا وولفي، توصلتْ فريدا إلى قرار؛ «بينما كانت تخمد نيران الاستياء[1] في داخلها»، كتب بيرترام وولفي، «عرفتْ أنها تحب دييغو حباً لا تستطيع الفكاك منه وكان يعني لها أكثر من كل الأشياء التي يبدو أنها وقفتْ حائلاً بينهما». روّضتْ نفسها على زواج من «الاستقلال المشترك»، كتبتْ إلى زوجها في 23 تموز/ يوليو، 1935، قائلةً:

[أعرف الآن أنَّ] جميع هذه الرسائل، العلاقات الغرامية[2] مع النساء، معلمات «اللغة الإنكليزية»، موديلات الرسامين الغجريات، المساعدات، ذات «نوايا حَسَنة»، «مبعوثات مُطْلَقات الصلاحية من أمكنة قصيَّة»، لا تمثل سوى تغزلات، وفي العمق أنا وأنت نحب أحدنا الآخر بهيام، وهكذا خبرنا مغامراتٍ لا عدَّ لها، نخبط على الأبواب، لعنات، إهانات، مزاعم عالمية – ومع ذلك من جانبنا نحن نحب دوماً أحدنا الآخر...

هذه الأشياء كلها تكررتْ طَوَال الأعوام السبعة التي عشناها معاً، وكل حالات الغضب التي مررتُ بها كانت وظيفتها الوحيدة هي أن تجعلني أفهم في نهاية الأمر أني أحبكَ أكثر من بشرتي، وأنه، مع أنَّكَ ربما لا تحبني بالطريقة نفسها، مع ذلك إنكَ تحبّني نوعاً ما. أليس كذلك؟... أنا ما فتئتُ أتمنى أن يستمر هذا الحال دوماً، وأنا راضية بذلك.

وفي ما يتعلق بريڤيرا، مع أنّه كان يعرف أنه سوف يستمر في خداعها، كان يأسف لأنه جرح مشاعرها. ثَمَّةَ شيء واحد مؤكد: إذا وجب عليه أن يختار

1- «بينما كانت تخمد نيران الاستياء: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 357 – ك.

2- جميع هذه الرسائل، العلاقات الغرامية: م. س: 357 – 358 – ك.

بين الشقيقتين، كان سيختار فريدا. في سيرته الذاتية التي كتبها هو، يروي عن حادثةٍ[1] جرتْ في وقتٍ ما بعد عودة فريدا من نيويورك في العام 1935. كان السفاحون الذين استأجرهم السفير الألماني قد أطلقوا رصاصتين في الاستوديو العائد له (السبب، بحسب ريفيرا، هو لأنه شيوعي ومناوئ صريح للفاشية، كان شخصاً غير مرغوب فيه بالنسبة للألمان). كان القتلة يستهدفون على ما يبدو «كاتبة الطابعة» التي كانت تتوضَّع له في الكرسي التي تعوّدتْ أن تجلس فيه فريدا وتتكلم من دون كلفة مع دييغو فيما هو مستغرق في عمله. كان قد عيّن «كاتبة الطابعة» باعتبارها كريستينا كاهلو. «بعدها خطر في ذهني»، قال دييغو، «أن السفاحين المزعومين كانوا قد ظنوا أنهم بقتلهم فريدا سوف يؤذونني بشكل لا محدود أكثر مما لو أطلقوا النار عليّ. في هذا الشأن، كانوا محقِّين تماماً». إن الاحتفاظ بكريستينا بوصفها «سكرتيرة» لم يكنْ له أي تأثير في شفاء جرح فريدا البليغ، إلّا أنّ كلماته تكشف عمقَ حبِّ ريفيرا لزوجته.

لو أن فريدا جعلتْ «*قرصات صغيرة قليلة*» واضحةً بشكل نابض بالحيوية بأن جرحها لم يندملْ، فقد أوضحتْ كذلك بأنها لن تسمح لنفسها بأن تكون حزينة ومُحبطة بسبب المحن التي خبرتها. كانت قد عقدَتِ العزم على أن تكون «*antipática*» رهيبةً لكنها بدلاً من أن تكون المرأة الحكيمة، الهادئة، المُسلية، المتسامحة التي تظهر في الـ«*بورتريه-الذاتي*» بشعرها المجعد. كانت ستحوّل «قرصات» الحياة إلى نكتة. وهكذا فإن العنف المدمِّر فعلاً للموضوع في «*قرصات صغيرة قليلة*» قد تلطَّف ليس فقط بوساطة أسلوب فريدا البدائي بل أيضاً بوساطة المسحة القوية للكاريكاتير المرئي في تفاصيل بارعة متنافرة – حاشية الدانتيلا الرقيقة على غطاء الوسادة، الجدران الوردية والزرقاء الاحتفالية، رباط الجورب الوردي، المُزهر، والجورب المطوي في رجل المرأة القتيلة الذي يوحي بأنها زانية. إن الشيء المتضارب أكثر من الأشياء كلها هو زوج الحمام، واحدة سوداء، واحدة بيضاء، وإن ما تحملانه في مناقيرهما شريط أزرق باهت كُتب عليه اسم اللوحة. إنهما تنتميان إلى عيد القديس فالنتين وليس إلى المذبحة. قالت فريدا إنهما ترمزان للخير والشر[2].

1- [ريفيرا]... يروي عن حادثةٍ: ريفيرا، «*فني، حياتي*»:214 – 215 – ك.

2- قالت فريدا إنهما ترمزان للخير والشر: م. س. – ك.

روح الفكاهة السوداء لدى فريدا، وهو نوع مكسيكي مميز يستمتع بالهلع ويضحك على الموت، لن نجده في أي مكان أكثر حيويةً من «*قرصات صغيرة قليلة*». تكون استجابة المشاهد مضاعفة – وغير مريحة؛ إنها تدمج نوعاً من الهجوم الوحشي المُزلزِل مع الضحك. توجد أمثلة لهذه الماركة من السخرية المُحرِقة التي تعجُّ بها الثقافة الشعبية المكسيكية. يفكر المرء، في سبيل المثال، في مَشاهد المستشفى الصلصال الصغيرة التي تُباع بقروش قليلة في أسواق غوادالجارا، تُظهر الأطباء والممرضات وهم يلوّحون بمرح بالرأس المقطوع أو الساق المبتورة، بالقلب المنتزَع من المريض الراقد على طاولة العمليات الجراحية. على قواعد اللُعب تظهر تعليقات من مثل *Por un Amor!* (من أجل حبٍ ما)، «*Ultima Lucha!*» (المعركة الأخيرة)، أو «*Ni Modo Cuate!*» (سيّئٌ جداً، يا صاح). أو يعتقد المرء أن نعوش السكر ذات الهياكل العظمية متناهية الصغر المصنوعة من أجل دعوات صالحة للأكل لـ«يوم الموتى»؛ نكات من مثل تلك النكتة التي تذهب إلى القول: «كان محظوظاً: من بين الرصاصات الثلاث التي أُطلقتْ عليه، رصاصةٌ واحدة هي التي قتلته»، أو قصص تشبه تلك القصة التي تحكي عن رجل عالج صديقه من صداع ناجم عن إسرافه في الشراب بأن أفرغ مسدسه في رأسه.

Retablos ورسوم أخرى من دون أسماء عن يسوع المسيح الميت أو المضروب بالسوط تم تذكّرها أيضاً في «*قرصات صغيرة قليلة*». وهكذا فإن الرسوم التي تصوِّر مَشاهد وأحداث الحياة اليومية من مثل الرسم المعلّق في غرفة طعام فريدا وذاك الذي يُظهر رجلاً يهدد رجلاً آخر بسكين خارج حانة «*pulquería*». لكن المصدر الرئيس لـ«*قرصات صغيرة قليلة*» هو بالتأكيد الأعمال الغرافيكية الساخرة لـخوزيه غوادالوبي بوسادا[1]، الذي كان كتيبه ورسومه التزيينية التي استوحاها من الأغاني، ونشراته المطوية الصغيرة تُظهر مَشاهد الفزع الحسي (اللوحة رقم 9)، وطبعات الـ«*cavalera*» (هيكل عظمي) التي تلعب فيها الهياكل دوراً خارج نقاط ضعف الحياة الآدمية،

1- خوزيه غوادالوبي بوسادا (1851 – 1913): طبّاع printmaker أعمال فنية سياسية ونقّاش engraver على الخشب أو المعدن، مكسيكي الجنسية، كان لأعماله تأثيرٌ على عدد كبير من فناني ورسامي كاريكاتير أمريكا اللاتينية بسبب حدّتها الساخرة (ملاحظة: ذكرت الكاتبة تاريخ ولادته ووفاته في المتن، آثرنا ذكرهما في الهامش) – م.

قد أحبتها فريدا حتى العبادة. في الحقيقة، لوحة فريدا شديدة الصغر يُمكن تسميتها: نشرة مطوية صغيرة مرسومة.

حتى في أكثرها عنفاً، أعمال پوسادا الطباعية تحتوي على عنصر من الفكاهة راقَ لفريدا بنحوٍ لا يرقى إليه الشك. بعد أعوام عدة في يومياتها، كتبتْ قائلةً: «لا شيءَ يستحق أكثر من *الضحك*. إنها قوةٌ أن يضحك المرء وأن يستسلم لأهوائه ورغباته الحسية، أن يكون خفيفَ الظل، أريحياً. *التراجيديا* هي الشيء الأكثر إثارةً للسخرية». بحلول نهاية العام 1935، أجبرتْ نفسها على التخلّي عن التفكير في العلاقة الغرامية التي جمعتْ بين فؤادَيْ كريستينا ودييغو. هزّتْ كتفيها من دون اكتراث وقوّتْ نفسها، وأطلقتْ تلك الضحكة العميقة، المُعدية. كانت «*قرصات صغيرة قليلة*» *carcajada* فريدا، ضحكة فريدا العالية، نوبة ضحك متفجرة جداً بحيث كان بمقدورها أن تهزم وجعها شر هزيمة وتبدِّدَه أدراجَ الرياح. كانت الفكاهة، كالأمل، الدعامة الأساسية التي ساعدتها في أن تنجو وتعيش حياتها المُعدَّة للمعركة.

لكن إذا كانت فريدا قد صرفتْ من ذهنها العلاقة الغرامية، لم تستطعْ نسيانها، وبعد مضي عامين أو ثلاثة أعطتْ دليلاً على تأثيرها القوي الذي ما برح يعتمل في داخلها في لوحتها «*ذكرى*»، العام 1937، وفي «*تذكّر جرح مفتوح*»، العام 1938. بينما في «*قرصات صغيرة قليلة*» وفي الأعمال الأبكر من مثل رسوم ديترويت الدموية، رسمتْ فريدا جسم الأنثى (عادةً جسمها هي) في حالة ألم جسدي واقعي أو موت، في «*ذكرى*» و«*تذكّر...*». بدأتْ تستخدم الجروح الجسدية بوصفها رموزاً للأذى النفسي. ولم تعدْ تلك الأنثى الخاملة، الهاجعة والمنصاعة لقَدَرها؛ بدلاً من ذلك، هي امرأة مستقيمة تحدّق إلى الخارج صوب المُشاهد، الواعي بمعاناتها الذاتية، وتصر على أنَّ المُشاهد يعي هذه المعاناة.

في «*ذكرى*» (الصورة رقم 39) الذي يُشير كذلك[1] إلى تحوُّلها من صبية إلى امرأة بعد الحادثة، تظهر فريدا بشعر قصير، وترتدي ثياباً غير مكسيكية

1- ذكرى... قد تشير كذلك: في العام 1939، حين أعطتْ فريدا الرسم إلى ميشيل پيتينجين، قالت له كيف أن حادثتها التي جرتْ في العام 1925 قد غيّرتها (پيتيجين، حوار شخصي، باريس، تشرين الثاني [نوفمبر] 1981) – ك.

– تنورة وسترة فضفاضة تصل حتى الخصر «*bolero*» من جلد البقر كانت تملكها فعلاً، وكانت تلبسها حين صوَّرَتْها لوسيانه بلوخ فوتوغرافياً خلال رحلتها إلى نيويورك في العام 1935. كانت تحيط بها هويّاتُها المتعاقبة – ثوب طالبة المدرسة وثوب التيهوانا، كلاهما مربوطان بها بوساطة أشرطة حمر (أوردة أو سلالات) وكلاهما مُتَدَلٍّ من مشاجبَ حُمرٍ معلَّقة بوساطة أشرطة نازلة من السماء. كل طقم من الثياب له ذراع واحدة أشبه بذراع دمية ورق صلبة. أما فريدا الرئيسة فهي بلا ذراعين (ومن هنا فهي عاجزة). قدم واحدة فيها ضمّادة تشير إلى العملية التي أُجريتْ في قدمها اليمنى في العام 1934 حين وقع ريڤيرا في غرام كريستينا؛ الضمادة ملفوفة بطريقةٍ ما بحيث تبدو القدم أشبه بزورق شراعي، وهي تقف في المحيط في حين أن القدم السليمة تقف في الساحل. أغلب الظن إن قدم المحيط ترمز إلى انفصالها عن دييغو؛ البحر في الأرجح رمز للمعاناة – «أوقيانوس الدموع»، مثل برك الماء التي رسمتها فريدا تحت البورتريهات–الذاتية الباكية في خطاباتها إلى أليخاندرو.

«ذكرى» هي إذابة دقيقة موجعة للألم في الحب، وهي إذابة بسيطة وصريحة مثل قلب عاشق أُطلق عليه السهم. يقتنع المرء بأن فريدا كانت تعرف تمام المعرفة أن التعبير المبتذل «القلب الكسير» له أساس في الإحساس الجسدي، الواقعي – ألم أو إحساس بانكسار الصدر – الإحساس بأن السيف يلف ويدور في جرحٍ ما برح يتوسَّع. في رسم فريدا، قلبها الكسير كان قد انتُزِعَ من صدرها، تاركاً حفرةً أحدثتْ ثغرةً ثقبها رمح يُعيد إلى الذهن الحاجز اليدوي الذي اخترق جسمها في أثناء الحادثة. على طرفيْ القضيب المعدني يجلس «كيوبيدان» صغيران جداً يتجاهلان الألم المبرِّح بمرح بحيث إنّ كلّ حركةٍ إلى الأعلى والأسفل من تأرجحهما تسببُّ نقطة ارتكاز الإنسان. قلب فريدا الضخم يستقر عند قدميها، أثرٌ باقٍ مهيب لعمق ألمها. قلبها نافورة؛ كانت صماماته الممزقة تضخ أنهاراً من الدم في المَشهد الكئيب. الدم يصعد متدفقاً في الجبال البعيدة وينزل نحو البحر، حيث توجد دلتا حمراء تنفتح على ماء أزرق. كانت الصورة تشي بنوعٍ من قربانٍ أزتيكيّ؛ يُنتزَعُ القلب الخافق من الضحية الحيّة، والدم يجري في جداول نازلاً درجات المعبد الحجرية متجهاً نحو الأرض، حيث تُباع ذراعاه وساقاه

بوصفها لحماً. في الواقع، النهر الأحمر المتدفق من قلب فريدا المخلوع يستولي على شِعْرِ الدَّم الذي يعمُّ قدراً كبيراً جداً من ثقافة أمريكا اللاتينية. لا يفكِّرْ المرءُ فقط بالفن ما قبل العهد الكولومبي والفن الاستعماري، بل أيضاً في معارك الثيران وعراك الديكة التي يطعن أحدها الآخر بالأشواك الحادة في أرجلها. في «*مئة عام من العزلة*» يكتب غابرييل غارسيا ماركيز عن خيط الدم الذي يبدأ بِأُذُنِ القتيل خوزيه أركاديو، يسافر عبر كافة أرجاء مدينة موكوندو، ويعود إلى مصدره. بنحوٍ مماثل، تجمع فريدا معاً: الواقعية الدقيقة والفنتازيا حين تنتزع أحشاءَ جسمها وتأخذها إلى الخارج، وتقدّمها إلينا باعتبارها رمزاً للإحساس.

إن استخدام فريدا الحرفي، الضاري للقلب المخلوع بوصفه رمزاً للألم الناجم عن الحب في «ذكرى» وفي أعمال أخرى ليس غريباً وبشعاً جداً حين يُفهم في سياق الثقافة المكسيكية. إنه، في سبيل المثال، صريح بصورة ساذجة مثل الطريقة التي يُرمز فيها للألم في رسومٍ استعمارية مكسيكية كهذه من مثل «*جدارية الموت*»[1]، التي زيّن فيها رسّام مجهول الاسم الشِّعرَ القائل إن «الله لن يحتقر قلباً مناسباً، متواضعاً» من خلال إظهار رجال الدين وهم يطحنون أفئدتهم المنزوعة في هاون ضخم، وصوّر الأمر القائل «اسحقْ فؤادك واتكئ عليه»، مع ملاك يهرس قلباً بشرياً في معصرة. في المكسيك المعاصرة، كما هو الحال في أزمنة الاستعمار، «القلب المقدَّس»، كان يطوّقه عادةً تاجٌ من الأشواك وإلا يكون مجروحاً ونازفاً، يظهر بأشكال لا تُعدُّ ولا تُحصى، من الأفئدة الفضّية المثبّتة بدبابيس على التنورات المخمل لـ «wooden Christs»، إلى حشيات الحرير الحمر بشكل أفئدة، إلى رسوم يكون فيها «القلب المقدس» مشدوداً بالأوردة، متوَّجاً بالأشواك، وفي بعض الأحيان إما يتدفق بألسنة اللهب التي ترمز للحماسة الدينية أو يُنبتُ أوراق نباتات من الشريان المقطوع في الأعلى. فريدا نفسها كان بحوزتها غطاء وسادة مطرز بالكيوبيدات التي تحمل قلباً مقدساً والكلمات القائلة «أيقِظْ القلبَ النائم»، وهذه ضبطاً أنواع الصور التي رسمتها عليه من أجل «ذكرى»،

1- جدارية الموت: في النص الأصل الإنكليزي Polyptych of Death: هنا كلمة polyptych تعني جدارية ذات أقسام - م.

حيث يكون فؤادها كسيراً، جسدها من دون ذراعين، ونفسها منقسمة إلى ثلاثة أشخاص، لا أحدَ منهم مكتمل.

حين رسمتْ فريدا في العام التالي البورتريه-الذاتي الدموي بنحوٍ مماثل المسمى «*تذكّر جرح مفتوح*»، لم تكنْ جروحها قد اندملتْ، إلّا أنّ موقفها منها قد تغيّر (الصورة رقم 40، [*تذكّر*] قد أُتلف في النار، لكنه سُجل في صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود). كما هو الحال في «*قرصات صغيرة قليلة*»، الجنس والجروح الموجِعة مرتبطة بروح الفكاهة - إدغار كاوفمان، الابن، الذي اشترى الرسم لأبيه، يتذكر أنه كان ذا «ألوان مكسيكية غنائية براقة[1]: اللون الوردي، الأحمر، البرتقالي، الأسود؛ إنكَ تشعر نوعاً ما بأن الألم والفرح غامضان». كما في «*ذكرى*»، الجروح البدنية تلمِّح إلى الجروح السايكولوجية. لكن الآن تبدو فريدا وقحةً ومنحرفةً تقريباً بالطريقة التي تجلس فيها وساقاها منفرجتان وقد رفعَتِ الكشكش الأبيض لتنورتها التيهوانا كي تعرض جرحين، أحدهما قدمها الملفوفة بالضمادة المنتصبة على «ستول»، الجرح الآخر هو جرحٌ بليغٌ طويل في السطح الداخلي من فخذها. هذا الجرح «المفتوح» - وهو جرحٌ مُخترَع - يقطرُ دماً على التنورة التحتانية البيضاء. بجانب الجرح البليغ يستقر نبات مُورِق، من الجائز أن يكون إشارة إلى الصلة الوثيقة التي رأتها فريدا بين دمها هي والجروح وفكرة الخصوبة، وهي صلة بيّنتها فريدا أول مرة في «*فريدا والإجهاض*». جرح الفخذ كان يُقصد به التلميح إلى أعضائها التناسلية المفهومة بوصفها جرحاً جنسياً أو مثل الجرح الحقيقي في فرجها الناجم عن القضيب المعدني الذي اخترق منطقة الحوض العائدة لها في أثناء الحادثة. بصراحة أخبرتْ أصدقاءها الذكور[2] بأن الطريقة التي تضع فيها يدها اليمنى تحت تنورتها وبالقرب من فرجها في الرسم كانت تعني بأن تُظهر أنها كانت تستمني. ومع ذلك، تنظر فريدا مباشرةً نحو المُشاهد، من دون أن تحمرَّ خجلاً على الإطلاق.

1- ألوان مكسيكية غنائية براقة: كاوفمان، حوار شخصي. يتذكر كاوفمان أيضاً أن *تذكّر* له إطار مسطح منجّد بالمخمل. الجانبان المتوازيان كانا منجدان بالتبادل باللونين الأحمر الفاتح والأخضر اللذين كانا أقل سطوعاً من ألوان الرسم نفسه. كان نابضاً جداً بالحيوية - ك.

2- بصراحة أخبرتْ أصدقاءها الذكور: جوليان ليفي، حوار شخصي، بريجووتر، ولاية كونيكتوكت، نيسان/ أبريل 1977، وكاوفمان، حوار شخصي - ك.

المدة الزمنية حين رسمتْ «ذكرى»، و«تذكّر» كانت مدةً سعيدة نسبياً بالنسبة لفريدا. إنما يتعيَّن عليها أن تكون فاتحة السعادة، تذبح الألم وتسحق المشكلات التي تقف في طريقها. بينما تكشف «ذكرى» كيف أفضَتِ العلاقة الغرامية بين ديغو وكريستينا أخيراً إلى ظهور امرأة مستقلة أكثر، وأقوى – امرأة كسبَتِ القوة من خلال التصريح بسرعة تأثرها – تكشف «تذكّر» بأن فريدا قد حوّلتْ «الجرح المفتوح» للغيرة والخيانة إلى نوع مختلف من الصراحة. هي المرأة الحرة جنسياً، العابثة الجريئة، وبسبب نيّتها الجلية – تأكيدها على معاناتها – هي لا مبالية قليلاً. وبينما هي تحدّق إلينا، تبتسم تقريباً، يبدو كما لو أنها تكاد تغمز بعينها.

الفصل الثالث عشر

تروتسكي

مثلما حوّلَتِ الحادثة فريدا من فتاة طائشة إلى شابةٍ ذات مسحةٍ عميقةٍ من الكآبة فضلاً عن الإرادة الضارية في التغلّب على الحزن، كانت علاقة ريفيرا الغرامية مع كريستينا قد غيّرتها بدورها من عروس متيّمة إلى امرأةٍ أكثر تعقيداً، امرأة لم يعدْ بمستطاعها حتى أن تتظاهر بأنها لاحقةٌ حلوةٌ بزوجها الأكثر «أهمية»؛ كان عليها أن تتعلّم بأن تُصبح - أو تتظاهر بأنها - هي وحدها أصلٌ، مستقلةٌ بذاتها. بطبيعة الحال، استمرتْ هي في التألق والانعكاس في انبهار وتوهج مدار ديغو، وأدخلَتِ الفرح والغبطة إلى قلب زوجها؛ لكن شيئاً فشيئاً، الضوء الذي جذب الناس إلى فريدا كان ضوءَها هي.

كانت علاقة آل ريفيرا المثيرة للفضول، علاقة الاستقلال والاتكال المتبادَل قد رُمز إليها بالمنزلين اللذين أقاما فيهما، وبالجسر الذي يربط المسكنين المخصَّصين لكل واحدٍ منهما. كلا المنزلين يعودان إلى ديغو. لكن حين كانت فريدا تغضب عليه[1]، يمكنها أن تغلق الباب في نهاية الجسر من جهتها، وبذلك تجبره على نزول درجات السلم، وأن يجتاز الفناء، ويقرع باب منزلها الأمامي. هكذا، عادةً، كانت تقول له الخادمة بأن زوجته ترفض استقباله. متأففاً وحانقاً، يصعد ريفيرا درجات السلم، يجتاز الجسر مجدداً، وعبر باب فريدا المسدود، يتوسَّل إليها كي تصفح عنه.

1- حين كانت فريدا تغضب عليه: سيدني سيمون، حوار شخصي، ويلفييت، ماساسوشيتس، أغسطس 1978 - ك.

كان ديبغو يوفِّرُ المال[1]؛ فريدا تتولَّى الأمر. لم يكنْ ديبغو مهتماً بالأمور المالية، ويترك شيكات بمبالغ كبيرة مستحقة الدفع له في رسائل غير مفتوحة على مدى أعوام. حين يوبِّخ، يعاكس[2]، «*Demasiado molestia*» (ينزعج كثيراً). كان ينفق المال حين يريد ذلك، ومع أن أسلوب حياته وأسلوب حياة فريدا معتدلان نسبياً، كانت نفقاتهما ضخمة. ثَمَّة نهر من النقود يتدفق عن قيمة الأوثان من العصر ما قبل الكولومبي التي دأب ديبغو على إضافتها إلى مقتنياته؛ «تعوّدتْ فريدا أن تؤنبني[3] غالباً لأني لا أحتفظ بمبلغٍ كافٍ من المال كي أشتري أشياءَ عادية جداً من مثل الملابس الداخلية»، قال ديبغو، لكنه، أضاف قائلاً، كان الاقتناء «شيء يستحق». كان ريڤيرا أيضاً سخيّاً في دعمه للمنظمات السياسية اليسارية، ولأسرته وأسرة زوجته. ثَمَّة تكاليف باهضة أخرى، بالطبع، هي فواتير فريدا الطبّية؛ «في بعض الأحيان»[4]، تذمر ديبغو ذات مرة، حين «أفلستني فعلياً» نفقاتها الطبية.

حاولتْ فريدا جاهدةً أن تقلل النفقات، كانت تسجل النفقات بشكل دقيق جداً في سجل حساب، وهو معروضٌ حالياً في «متحف فريدا كاهلو». كانت مسؤولةً عن نفقات الأسرة كافة، بما فيها الفقرات التي من مثل طلاء المنزل، الجص، وأجور الخدم. لم يكنْ ذلك بالشيء الهين. كانت النقود تأتي وتذهب بطرائق غامضة، وكانت فريدا مفلسةً تماماً. من العام 1935 حتى العام 1946 كانت قد أودعتْ حساباً لدى ألبرتو ميسرانشي، وهو رجل جذاب ومتعلّم كان يملك واحداً من أفضل مخازن الكتب في مكسيكو سيتي والذي رسمته في العام 1937. هو وزوجته، أنيتا، كانا صديقين مقرّبين؛ كان يقوم بدور تاجر آل ريڤيرا، محاسبهما، وصاحب المصرف الخاص بهما كذلك.

1- كان ديبغو يوفر المال: هذا الوصف للشؤون المالية الخاصة بآل ريڤيرا مستمَد من وولفي، «*الحياة الأسطورية لديبغو ريڤيرا*»، إيللا وولفي، حوار شخصي، وحوارات كثيرة مع أصدقاء وصديقات فريدا – ك.

2- حين يوبِّخ، يعاكس: إيللا وولفي، حوار شخصي – ك.

3- «تعوّدتْ فريدا أن تؤنبني»: ريڤيرا، «*فني، حياتي*»: 251، 252 – ك.

4- «في بعض الأحيان»: م. س – ك.

رسالةٌ نموذجية من فريدا تقول[1]: «ألبرتيتو، سأطلب منك معروفاً وهو أن تسلّفني نقود الأسبوع المقبل لأن نقود هذا الأسبوع لم يبقَ منها شيء». أو:

سأطلب منك معروفاً وهو أن تسلّفني نقود الأسبوع المقبل، بما أنه لم يبقَ قرشٌ واحد من نقود هذا الأسبوع، بما أني سدَّدتُ لك الـ50 التي كنتُ مدينةً بها إليك، 50 لـ «أدريانا»، 25 أعطيتها إلى دييغو من أجلِ أن ينفقها في نزهة الأحد و50 لكريستي، وانتهى بي الحال بأن غدوتُ كالدُّب [هي تشير إلى الدببة التي ترقص مع الدفوف الصغيرة كي تجني قليلاً من قطع النقد لأسيادها].

لم أطلبْ الصك من دييغو لأنه يؤلمني أن أضايقه بما أنه يتحسس فيما يتعلق بالنقود لكن بما أنه في كل الأحوال عليكَ أن تعطيني نقود الأسبوع في يوم السبت، فأنا أفضّل أن أطلبها منكَ، وأنكَ لن تعطيني المال يوم السبت بل حتى الأسبوع المقبل. هل توافق؟ من بين مئتي دولار، من فضلك خذْ الـ10 التي أدينُ بها لـ «أنيتا» وادفعها لها نيابةً عني، بما أنها أعارتني إياها يوم الجمعة في «سانتا أنيتا». (لا تنسَ أن تسلّمها إليها، بما أنها ستقول إني غادرة جداً إنْ لم أسدِّدها إليها).

شكراً على المعروف وتقبّلْ مني خالص المحبة.

في مذكّرة أخرى قالت إنها كانت تحتاج إلى المال لتسديد فاتورة المستشفى، بدل الإيجار، لتغطية نفقات دييغو، للبنّائين، لطلاء المنزل، لنقل أوثان دييغو، للمواد المستخدمة في تشييد هرم صغير يقوم بمنزلة قاعدة لمنحوتات العصر ما قبل الكولمبي في الحديقة بكويواكان. وفي مرةٍ أخرى كانت ترغب بشراء ببّغاوين صغيرين هزيلين، وذات مرة كان يلزمها أن تدفع ثمن ثوب تيهوانا؛ «ألبرتيتو»، كتبتْ، «حاملة هذه المذكّرة سيدة باعتْ لدييغو ثوب تيهوانا لي. كان من المفترض أن يدفع ثمنه اليوم، لكن بما أنه ذهب إلى ميتيپك صحبة... بعض الـ «*Gringachos*» [نسخة أكثر ازدرائية قليلاً من كلمة {Gringos}]، نسيتُ أن أطلب منه النقود في وقتٍ مبكر بنحوٍ كافٍ

1- رسالةٌ نموذجية من فريدا تقول: رسائل فريدا إلى ألبرتو ميسراتشي ولابن أخيه (كذلك ألبرتو ميسراتشي)، مؤرخة من 1935 حتى 1946، متوافرة في Alberto Misrachi, Central» de Publicaciones, S.A, archive, Mexico City» – ك.

وغادرني من دون حتى عشرة سنتات. باختصار، إنها مسألة تسديد مئة دولار أمريكي (مئة بيزوس) لهذه السيدة، وقَيِّديها على حساب ديغو، واحتفظي بهذه الرسالة بوصفها إيصالاً». ربما كان الترتيب مع ميسراتشي اعتباطياً، لكنه أدى الغرض.

حين كانت الأمور كلها على ما يرام[1] بين فريدا وديغو، كان اليوم يبدأ عادةً بفطور طويل، متأخِّر في منزل فريدا، وخلاله يقرأان البريد ويبوِّبان خططهما - مَن يحتاج إلى السائق الخاص، أي وجبة طعام سيأكلانها معاً، مَن هو (أو هي) الذي يتوقعون حضوره على مائدة الغداء. بعد الفطور، يمضي ديغو إلى الاستوديو الخاص به؛ في بعض الأحيان يختفي في رحلات إلى الريف يرسم فيها التخطيطات sketches، ولا يعود من تلك الرحلات حتى الهزيع الأخير من الليل. (أحياناً رحلات كهذه هي أسلوب ديغو في إظهار حسن وفادته اللامَحدود للسائحات اللائي كن «مفتونات» برؤية ضواحي مكسيكو سيتي صحبة الأستاذ المكسيكي العظيم).

غالباً بعد الفطور، ترتقي فريدا السلَّم متجهةً صوب الأستوديو العائد لها، غير أنها لم تكنْ ترسم باستمرار، وكانت تمر أسابيع عديدة من دون أن تعمل على الإطلاق؛ «*أبواي، أجدادي وأنا*» وبورتريه-ذاتي (مفقود حالياً) كان هديةً للدكتور إليوسير. وفي أحيان كثيرة، ما إن استقر حال قضايا الأسرة، كان السائق الشخصي يأخذها بالسيارة إلى مركز مكسيكو سيتي كي تقضي نهارها مع صديق أو صديقة. أو ربما كانت تلتحق بصديق في رحلة يقومان بها، كما كتبتْ: «إلى قريةٍ صغيرة[2] لا يوجد فيها سوى الهنود، السلاحف والفاصوليا وكثير من الأزهار والنباتات والأنهار».

1- حين كانت الأمور كلها على ما يرام: هذا الوصف للحياة اليومية الخاصة بآل ريفيرا مستمَد من ڤان هينوورت وإيتون، حواران شخصيان - ك.

2- «رحلة... إلى قريةٍ صغيرة»: رسالة إلى الدكتور إليوسير، 12 يوليو، 1936. في هذه الرسالة عينها ذكرتْ فريدا البورتريه-الذاتي: «إني أنهي البورتريه خاصتي لك الذي رسمته أنا، البورتريه الذي طلبته مني في رسالتك من روسيا». في 17 ديسمبر «كانون الأول» كتبتْ تسأله ما إذا بوسعها أن تبعث الـ «*pinturita*» (الرسم الصغير) له - ك.

صفحات من اليوميات

كانت فريدا تتردَّد مراراً على شقيقتيها أدريانا وماتيلدا لكن كريستينا هي التي كانت تراها في أحيان كثيرة. بحلول العام 1935 حين رجعتْ إلى سان أنجيل، كانت فريدا قد صفحتْ عن كريستينا، ولعلها لم تصفحْ تماماً عن دييغو، بسبب علاقتهما الغرامية، وأضحتْ شقيقتها الصغرى مرةً أخرى هي رفيقتها الرئيسة، حليفتها في المغامرة وعزاءها في الألم واللوعة. حين كانت فريدا تحتاج إلى صديقةٍ مقرّبة تأتمنها أسرارها أو إلى مُدافع، كانت كريستينا جاهزة؛ حين يتعيَّن على فريدا أن تخضع لعملية جراحية، كانت تصرُّ دوماً على الإمساك بيد كريستينا فيما يضع الطبيب المخدِّر قناع الكلوروفورم على وجهها.

صحبة أبنائها، أمست كريستينا إلى حدٍ كبيرٍ جزءاً من أسرة ريڤيرا بحيث إنّ ابنتها آيزولدا تتذكر قائلةً «على الدوام، منذ سن الرابعة[1] فصاعداً، أقمتُ مع دييغو وفريدا». كانت فريدا هي الخالة المثالية، تغدق على ابنة شقيقتها وابن شقيقتها الحبّ والهدايا وتقدّم المساعدة لهما في دفع تكاليف مدرستيهما فضلاً عن أجور دروس الموسيقى والرقص. كانا يبادلانها هذا الحب المخلص. في العام 1940، وضعتْ فريدا آيزولدا وأنطونيو بين أفضل وأعزّ رفاقها في «*الطاولة الجريحة*» (الصورة 55)، وحين كانت بعيدةً عنهما كانا يكتبان لها رسائل حب[2] حافلة برسومٍ لطيور الحب وعليها رفع «ليبلات» كُتب عليها «فريدا» و«دييغو» وأفئدةً تخترقها السهام وتنزف في داخل كأس القربان. كانت رسائل آيزولدا في الأخص جميلة؛ «فريدا. كيف حالك، أريدكِ أن تخبريني بالحقيقة أتحبّينني أم لا، رُدِّي عليّ أرجوكِ... لا ينسى المرء طَوَال حياته كلها شابةً حلوةً مثلك، نفيسة، محبوبة، ساحرة، حياتي حبي أهديهما لك».

في الواقع، كريستينا وطفلا كريستينا أقبلوا كي يمثلوا بالنسبة لفريدا، الاثنين معاً: الأسرة والعالم المألوف لطفولتها وصباها. بينما كانت فريدا المراهقة تتذمر من أن كويواكان «قرية» هادئة، ومُضجرة لا تُعطي شيئاً

1- «على الدوام، منذ سن الرابعة»: آيزولدا كاهلو، حوار شخصي – ك.
2- كانا يكتبان لها رسائل حب: رسائل آيزولدا وأنطونيو كاهلو إلى فريدا من آب/ أغسطس وأيلول/ سبتمبر 1940 متوافرة في أرشيف فريدا كاهلو – ك.

باستثناء «مرعى ومرعى، الهنود والهنود والأكواخ والأكواخ»، فريدا البالغة الآن رأتْ ذلك العالم بوصفه ملاذاً من متطلبات ديغو وأفراد حاشيته ذوي المناصب الرفيعة. في الأقل، هذه هي الطريقة التي رسمتْ بها في «*أبواي، أجدادي وأنا*». في سن الثامنة والعشرين أو التاسعة والعشرين، من الجلي أن فريدا استمتعتْ بجذور أسرتها والرضا المتذكَّر كونها مطوَّقة بالفناء المرصوف في منزل الكويواكان خاصتها.

كان منزل آل ريڤيرا في سان أنجيل، بالمقارنة، قِبْلةً للأنتلجنسيا العالمية؛ الكتاب، الرسامين، المصورين الفوتوغرافيين، الموسيقيين، الممثلين، اللاجئين، الناشطين السياسيين، والأشخاص الذين بحوزتهم المال كي ينفقوه على الفَنّ. جميع هؤلاء وجدوا طريقهم إلى المنزلين باللونين الوردي والأزرق في ملتقى شارعيْ بالماس وألتاڤيستا. جون دوس پاسوس[1]، ووالدو فرانك[2] كانا بين الزائرين الأجانب الذين كانوا يفتشون عن آل ريڤيرا. بين أصدقائهم الريفيين، كان بوسعهم أن يعدّوهم أصدقاءَ من مثل رئيس الجمهورية لاثارو كارديناس[3]، المصور الفوتوغرافي مانويل ألفاريث براڤو، ونجمة السينما الحسناء دولوريس ديل ريو. مع أنّ شهرة ريڤيرا جعلتْ بعضاً من مشاهير المكسيك الآخرين غيورين، أغلبهم يشعرون بالبهجة حين يتذكرون ديغو وفريدا، التي، في فستانها التيهوانا المبهرج، كانت تتسيّد أعضاء الوسط بمختلف خلفياتهم ومشاربهم لكنهم بوهيميون عموماً. وعادةً ما تكون هنالك وجبة غداء *comida* احتفالية تجري في منزل ريڤيرا الوردي عند مائدة طويلة مغطاة بالأزهار، الفاكهة، آنية فخارية. ماريوري إيتون، التي ذهبتْ إلى المكسيك بدعوة من آل ريڤيرا في

1- جون دوس پاسوس (1896- 1970): روائي، كاتب مسرحي، شاعر، صحافي، رسّام ومترجم، أمريكي الجنسية. اشتهر بثلاثيته الروائية «*الولايات المتحدة الأمريكية*» (1938) – م.
2- والدو فرانك (1889-1967): روائي ومؤرخ وناشط سياسي وناقد أدبي. عُرِف فرانك بدراساته عن الأدب والثقافة الإسبانيين والأدب والثقافة في أمريكا اللاتينية، ويُعدّ عمله جسراً فكرياً بين القارتين – م.
3- لازارو كارديناس (1895-1970): جنرال في الجيش الدستوري خلال الثورة المكسيكية ورجل دولة خدم بصفة رئيس جمهورية بين 1934 و1940. عُرف بتأميم الصناعة النفطية في العام 1938 وتأسيس «بيميس»، شركة النفط الحكومية – م.

خريف العام 1934، تتذكَّر قائلةً: «أتيتُ لتناول طعام الغداء[1]»، وعلى الفور جلس سعدان على رأسي وأخذ الموزة من يدي. تعيَّن عليّ أن أوازن القرد، ذيله يلتف حول عنقي، بينما كنتُ أعرض تخطيطاتي».

السعدان الجريء[2]، لعله فولانغ – تشانغ (تعني «أي قرد كبير السن»)، وهو السعدان الأثير لدى دييغو، تذكّرته ضيفة تتردد كثيراً على الغداء، إيللا وولفي، التي أقبلتْ إلى المكسيك مع زوجها فيما كان يعمل على «بورتريه *للمكسيك*» (بالاشتراك مع ريفيرا) وعلى سيرته الذاتية عن رسّام الجداريات. القرد، ذيله يرتفع عالياً كي يوازن نفسه، يقفز عبر نافذةٍ مفتوحة، يثب على مائدة الطعام، يلتقط قطعة من الفاكهة من الطاس، وكما لو أنه حَسِبَ أن سيديه ليِّنَيْ القلب قد يسعيان إلى استرجاع غنيمته، يهرب إلى داخل الحديقة كي يتوارى عن الأنظار ويستمتع بطعامه اللذيذ. في بعض الأحيان قردة آل ريفيرا لم تكنْ لطيفةً جداً. أحدها تعلّق بريفيرا وكان مفتوناً به، وحين أقبلتْ ممثلة سينمائية شهيرة كي تتناول الغداء اكتشفتْ، ويا لفزعها، أن القرود مخلوقات غيورة وهي مستعدة لعض أندادها. ريفيرا، الذي كان يُسر دوماً بأن يتلقى حب الآخرين، دار بخلده أن الشجار بين القرد وملكة الجمال هو شجار مرح وصاخب.

في الأمسيات، كان من دأب فريدا أن تمضي مع أصدقائها إلى نوادٍ ليلية في مركز المدينة، وكان ذوقها لثقافة العِرق *la raza* يظهر في حماستها لـ «السيرك»، مسرح الشارع، الأفلام السينمائية، ومباريات الملاكمة. جان ڤان هينوورت[3]، الذي أمسى صديقاً حميماً لفريدا في العام 1937، يتذكر أنه «في بعض الأمسيات[4]، فريدا وكريستينا وأنا نمضي لنرقص في «صالون مكسيكو»، وهو مرقص شعبي للطبقة العاملة. أرقص مع كريستينا. فريدا

1- «أتيتُ لتناول طعام الغداء»: إيتون، حوار شخصي – ك.

2- السعدان الجريء: إيللا وولفي، حوار شخصي – ك.

3- جان ڤان هيينورت Jean van Heijenoort (1912–1986): مؤرخ رائد للمنطق الرياضي. وكان أيضاً السكرتير الشخصي لليون تروتسكي للمدة بين 1932 و1939، ومن ذلك الحين حتى العام 1947 ناشط تروتسكيّ أمريكي. (المقصود بناشط تروتسكيّ: ناشط مؤيد لتروتسكي، أو ناشط من أتباع تروتسكي؛ بالإنكليزية: Trotskyist activist) – م.

4- «في بعض الأمسيات»: ڤان هينوورت، حوار شخصي – ك.

تتفرج علينا». فريدا تجلس وتبتسم نصف البسمة الغامضة تلك، المُغوية، عيناها الماكرتان مستغرقتان في تمايل ودوران الثنائي، عَرَق المغازلات، الصوت المكتوم، الضربة القوية المفاجئة، صرخة الموسيقى الشعبية التي ألهمتْ هارون كوبلاند كي يضع قطعته السمفونية المعنونة «*صالون مكسيكو El Salón México*».

على الرغم من «ذكرى» لوبي مارين، بأن فريدا، في صباها «احتستْ مشروب التكيولا tequila الكحولي مثل واحدة من موسيقيّي mariachi»، من الجائز أنه في هذه الآونة بدأتْ هي تحمل دورقاً صغيراً من الكونياك[1] في جزدانها أو كانت تخبئه في تنوراتها التحتانية. في بعض الأحيان كانت تحمل مشروباً كحولياً في قنينة عطر، كانت تخرجه بحركةٍ سريعةٍ رشيقة من داخل بلوزتها كما لو أنها تريد أن تغطس نفسها بالكولونيا، تبتلع جرعةً كبيرة بسرعةٍ شديدة بحيث إنّ أغلب الأشخاص لم ينتبهوا لما كانت تفعله. كان يُعتقد عموماً بأن «فريدا يمكنها أن تشرب الكحول أكثر من أي رجل»، ورسائل عدة من الدكتور إليوسير إليها تحتوي على توبيخات طافحة بالعاطفة تحثها على الإقلاع عن شرب الكحول. كانت قد توقفتْ عن احتساء «الكوكتيلات cocktailitos» خاصتها، كانت ترد عليه، وهي تشرب فقط بيرتها اليومية. كتبتْ (في العام 1938) إلى إيللا وولفي، التي كانت تؤمن بأنها مدمنة على الكحول، «يمكنكِ أن تخبري بويت[2] [بيرت]، بأني الآن أتصرف بصورة جيدة بنحوٍ معقول بمعنى أني لا أشرب كميات وفيرة copiosas كثيرة جداً [كؤوساً كبيرة جداً]... قطرات... من الكونياك، تكيولا، إلخ... هذا أعدّه تقدّماً آخر نحو تحرير الـ... الطبقات المضطهَدة. لقد احتسيتُ الخمر لأني أردتُ أن أبتلع أحزاني، أما الآن الأشياء الملعونة التي تعلّمتُ أن أجتازها سباحةً، والآن اللياقة والسلوك الحسن يقلقاني!».

---

1 – فريدا... بدأتْ تحمل دورقاً صغيراً من الكونياك: عادات شرب فريدا وُصفتْ من قبل جان ڤان هيينوورت، إيللا وولفي، جوليان ليڤي، وآخرين في حوارات مع المؤلفة – ك.

2 – «يمكنكِ أن تخبري بويت»: رسالة إلى إيللا وولفي، مؤرخة في «الأربعاء 13»، 1938. استعارتْ فريدا المُلِحّة (أو اللطيفة): «لقد احتسيتُ الخمر لأني أردتُ أن أبتلع أحزاني، أما الآن الأشياء الملعونة التي تعلّمتُ أن أجتازها سباحةً»، من صديقٍ حميمٍ لها، الشاعر خوزيه فرباس (وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 107 – 106) – ك.

بينما كانت فريدا تشرب، كان سلوكها يصبح «غير لائق» أو «غير محتشم» أكثر فأكثر، وأقل بورجوازيةً شيئاً فشيئاً. كانت قد تبنتْ سلوكيات مَن رأتهم بوصفهم الشعب الحقيقي للمكسيك، الـ«*pelados*» (الهنود المفلسون أو متسكِّعو المدن)، تتبِّل كلامُها بأمثال سائرة وأقوال مشهورة وكلمات بأربعة حروف – *groserías* «كلمات بذيئة» – التقطتها في ساحة السوق. لم تكنْ وحدها مَن يتصرف هكذا: النساء المكسيكيات المنتميات لعالم الفنّ أو الأدب ينزعن إلى استخدام الكلمات العامية المكسيكية قدر الإمكان ويحاولن جاهدات أن يستخدمن لغةً فاحشة. غير أن فريدا استخدمتها بحيويةٍ خاصة ودهاء لاذع. وكذلك، كما هو الحال مع كثيرٍ من رفاقها، المرح المفرط والضحك حمل مراراً جانباً عنيفاً من الوحدة والاعتراف بأن الفقر والموت شيئان محتومان لا مفرَّ منهما: تعبيرات تنبجس مراراً من بين شفتيها، من مثل التعبير: «ابن الأم المنكوحة *hijo de la madre chingada*»، أو: «الأبله *pendejo*» أو «لقيط *cabrón*»، هذه التعبيرات تمتاز بنوعٍ من العنف، وهي مزيج من الفرح واليأس، وهي توكيد جريء بغرور الشاتم وكبريائه لأنه مكسيكي.

خلال الشهور التي أعقبتْ عودتها إلى سان أنجيل، أمستْ فريدا وبنحو متزايد رفيقة *compañera* ديغو ورفيقته المُساعِدة. كانت تحيطه بالدلال، ترعاه وتسهر على راحته حين يمرض، تتشاجر معه، تعاقبه، وتغدق عليه حبها المتأجج. كان يساندها ويدعمها، يتباهى بمنجزاتها الفنية، يحترم آراءها، يعشقها – واستمر في مغازلتها بأجمل الكلمات والنعوت. وحالياً، أكثر فأكثر، حذتْ فريدا حذوه. وفي كثيرٍ من الأحيان، حين تأخذ فريدا السيارة في رحلة نهارية، كانت تحافظ على موعدٍ غرامي مع عشيق أو عشيقة.

مثلية فريدا، التي سبّبتْ صدمةً نفسية حين بدأتْ خلال سنتها الأخيرة في «المدرسة الإعدادية الوطنية»، عاودَتِ الظهور بعد أن ولجتْ عالم ديغو البوهيمي، المُلحِد، حيث تكون العلاقات الغرامية بين النسوة شائعة ويُغَضُّ النظر عنها. الرجال لهم فتيات المنزل خاصتهم *casa chica*، والنساء يمتلكن إحداهن الأخرى. في هذه الظروف، لم تكنْ فريدا تشعر بالخجل فيما يتصل بثنائيتها الجنسية. ولا حتى ديغو خجل من ذلك. تتذكر لوسيانه

بلوخ[1] صباحَ يوم ما في ديترويت حين، وهما تتناولان فطور يوم أحد، فاجأ ريڤيرا لوسيانه بأن أشار إلى فريدا وبادر قائلاً، «أنت تعرفين أن فريدا مِثليَّة، أليس كذلك؟». الشخص الوحيد الذي شعر بالحَرَج هو لوسيانه. أما فريدا فضحكتْ وحَسْب، فيما كان ديغو يواصل حديثه عن كيفي تحرشتْ بجيورجيا أوكيفي، وغازلتْها، في «غاليري ستيغليتز» وكيف كان يعتقد أن النساء متحضرات وحساسات أكثر من الرجال لأن الرجال أبسط جنسياً؛ «أعضاء الرجال الجنسية في «مكان واحد فقط»، قال ريڤيرا، «أما أعضاء النساء، من الناحية الثانية، فهي موجودة في جميع أنحاء الجسم، وهكذا فإذا اجتمعَتِ امرأتان معاً يمكنهما أن تحصلا على تجربةٍ رائعةٍ واستثنائيةٍ أكثر».

«كانت لدى فريدا صديقات[2] وصديقات سحاقيات» كثيرات، يتذكر جان ڤان هينوورت، «سحاقيَّتها لم تجعلْ منها ذكوريةً. كانت نوعاً من شاب إغريقيّ [أثينيّ] في الثامنة عشرة ephebe، صبيانية boyish وأنثوية بشكل مؤكد في الوقت عينه».

ومثل كل شيءٍ آخر في حياتها الحميمة، سحاقية فريدا تظهر في فنها. إنما ليس بنحوٍ صريح أو علني، جنباً إلى جنب مع حب-الذات والازدواجية النفسية، نجد إيحاءات لها في البورتريهات-الذاتية الثنائية العائدة لها، ويظهر ذلك في كثيرٍ من رسومها كنوعٍ من الجو، الشهوات الحسية عميقة جداً بحيث كانت مجرَّدة من الاستقطابات الجنسية التقليدية، تعطُّشٌ مُلِحٌّ جداً للعلاقة الحميمة بحيث كان يتغاضى عن الجنوسة «الجندر». وعلى غرار پيكاسو، الذي قال لأحد المراسلين الصحفيين[3] إن قوة علاقته بالشاعر ماكس جاكوب[4] حَدَتْ به أن يتخيل أنه يمارس الحب معه كي يعرفه بنحو أكمل، فريدا، حين تعشق شخصاً ما، كانت تصبو إلى الاتصال التام معه من خلال الاتحاد الجسدي. وبناءً على ذلك، في العام 1939،

1- تتذكر لوسيانه بلوخ: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2- «كانت لدى فريدا صديقات كثيرات»: ڤان هينوورت، حوار شخصي – ك.

3- پيكاسو، الذي قال لأحد المراسلين الصحفيين: روى ليو شتينبيرغ هذه المعلومة للمؤلفة في خريف 1973 – ك.

4- ماكس جاكوب (1876 – 1944): شاعر، رسام، كاتب وناقد فرنسي. اتخذ اسمين مستعارين، هما: ليون ديفيد، مورفين دي غاليك – م.

حين رسمتْ عاشقتين متيمتين في «*امرأتان عاريتان في غابة*» (الصورة رقم 53) – المرأتان نفسهما بالبشرة الفاتحة والداكنة اللتان تركبان إسفنجة في رسم العام 1938 «*ماذا أعطاني الماء*» (الصورة رقم 50) – يمكنهما أن تمثلا ببساطة هي نفسها والمرأة التي أُغرمتْ بها. كانت قد وضعتهما خارج عوالم الزمان، المكان، والتقليد، في إحدى حافتيْ غابة مُورقة يراقبهما سعدانٌ (يرمز للرغبة الجنسية) ذيله يحيط بجسمه ملتفاً حوله، أغصان مائلة، وفي الحافة الأخرى جرفٌ حيث تبرز جذورٌ من الأرض كما لو من قبر حُفِر تواً. في منطقةٍ قاسية، غير مضيافة، تلتصق النساء بإحداهن الأخرى. إحداهما شخصية حارسة جالسة؛ ترتدي شالاً أحمرَ كما لو أنها «عذراء» هندية. بحسب دولوريس ديل ريو، التي أُهديَ لها الرسم، «المرأة العارية الفطرية»[1] تواسي المرأة العارية البيضاء. المرأة العارية الداكنة أقوى». ومع ذلك من طرف شال المرأة الداكنة الأحمر تسقط قطرات دم (رمز لمعاناة المرأة أو معاناة شعبها) على التربة المكسيكية المتشقّقة.

في الحقيقة شجّع ريڤيرا علاقات فريدا الغرامية المِثليّة، بعضهم يقولون لأنه كان يعرف بأنه كونه رجلاً أكبر سِناً ليس بوسعه (أو أنه لا يريد) أن يُرضي زوجته الأصغر سِناً منه بكثير. في حين يقول آخرون إنه كان يريد أن يُبقيها مشغولةً كي يكون بمستطاعه أن ينعم بحريته. جان ڤان هيينوورت يظن أنه «كان يعدُّ علاقات فريدا الغرامية المثلية نوعاً من صمام الأمان»[2]. ويضيف قائلاً: «لم تقلْ لي فريدا ما إذا كان ديغو يُشبعها جنسياً. كانت تتحدّث عن علاقتهما، لكنها لم تتحدّثْ عن هذا الأمر. إنما من المؤكد أن لديها حاجات جنسية متأججة وقوية جداً. ذات مرة قالت لي إن منظورها للحياة هو [ممارسة الحب، أخذ دش حمام، ومن ثم ممارسة الحب كرةً أخرى]. كانت تلك الصفة متأصلة في باطنها».

شهية فريدا الجنسية القوية – كلتا الشهوتين، نحو الجنس الآخر ونحو جنسها هي – قد عبّرتْ عن نفسها في جوٍ واضح يشع بنحوٍ جميل ومناسب

---

1 – «المرأة العارية الفطرية»: دولوريس ديل ريو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني «نوفمبر» 1977 – ك.

2 – «[ديغو] كان يعدُّ علاقات فريدا الغرامية المثلية نوعاً من صمّام الأمان»: ڤان هيينوورت، حوار شخصي – ك.

من سطوح جميع رسومها. إنها تخترق الجوانب الأعمق من الحيوات الساكنة still lifes خاصتها، وهي الموضوع الرئيس لأعمال من مثل لوحة العام 1944 المعنونة «*زهرة الحياة*» (الصورة رقم 64)، ولوحة أخرى، من العام 1947، «*الشمس والحياة*» (اللوحة رقم 32). من الصعب، بطبيعة الحال، أن نحدد المنبع الدقيق لهذه الطاقة الجنسية؛ إنها تستقر، ربما، في جو الرسوم الغريب، والكثيف، في ذبذبتها وجاذبيتها. حتى بورتريهاتها-الذاتية البريئة جداً لها شحنة كهربائية خاصة تجعل المشاهدين يتوقفون أمامها قليلاً بالطريقة نفسها التي ينجذب فيها عابر سبيل إلى حضور فريدا الحيوي. يكمن جزءٌ آخر من الشحنة الجنسية في وجه فريدا – نظرتها الثاقبة، المفترسة تحت ذينك الحاجبين الكثيفين، شفتاها الشهوانيتان تحت شارب خفيف. وكذلك، لاحظَ الأصدقاء، أن أقوى علاقة غرامية امتازتْ بها فريدا هي مع نفسها. في الحقيقة يوجد عنصر قوي من التهييج الذاتي[1] المفتون بنفسه في عرضها لجروحها في رسومها من مثل «*تذكّر جرح مفتوح*» وفي صورها-الذاتية الجريحة التي أنجزتها في وقتٍ لاحق.

حتى وقتٍ متأخر من حياتها، حين جعلتْ حالتها الجسدية الهشة ممارستها الجنسية مع الجنس الآخر شيئاً صعباً، كانت فريدا في الواقع تفضل الرجال على النساء، وقد اتخذتْ رجالاً كثيرين بوصفهم عشاقاً. لكن على الرغم من أن ريفيرا كان يؤمن بالجنس الحر لنفسه وكان شهماً فيما يتعلق بالانفتاح الذي استمر فيه، لم يكنْ، على الرغم من النقص العام في مواقفه الذكورية *macho* وإعجابه الكبير بالنساء، يطيق علاقات زوجته الجنسية مع الرجال. تلك العلاقات الجنسية التي وجب عليها أن تخفيها، بحذر تغلق الباب المؤدي إلى الجسر المفضي إلى منزل دييغو، أو ترتب مكان اللقاء الغرامي في منزل كريستينا الواقع في كويواكان. زوجها، حذّرتْ عشاقها، قادر تماماً على ارتكاب جريمة القتل.

أحد الرجال الجسورين ممّن تجاهلوا تحذيراتها ووقع في شِباك حب فريدا في هذه الآونة هو النحات إيسامو نوغوتشي، الذي كانت مواهبه العظيمة حتى

---

1 – التهييج الذاتي autoerotism: إشباع الشهوة الجنسية عن طريق لمس المرء أعضاءه التناسلية من دون استثارة خارجية – م.

في ذلك الحين معروفةً في الأوساط الفنية بنيويورك. فائراً، ساحراً، وسيماً بنحو رائع، أقبل إلى مكسيكو في العام 1935 بمساعدة منحة أحد متاحف غوغنهايم، إعارة سيارة بوكمنستر فوللر[1] (سيارة من إنتاج شركة هيدسون)، وإمكانية الحصول على تفويض لعمل جدارية بالحفر البارز a relief mural في «سوق ألبرادو أبل. رودريغويث» في مكسيكو سيتي – وهو موقع يعمل فيه رسّامو جداريات آخرون على حيطان أخرى. بعد مضي ثمانية شهور، أكمل جداريةً بالإسمنت متعدد الألوان والقرميد المنحوت.

آخذين بنظر الاعتبار صغر حجم عالم الفَنّ المكسيكي في تلكم الأيام، كان من المحتوم أن يلتقي الاثنان: نوغوتشي وفريدا. وحين تقابلا، سحرته فريدا على الفور، «أحببتها حباً جماً»[2]، قال، «كانت امرأة محببة إلى القلب، امرأة مُذهلة بكل معنى الكلمة. بما أن ديغو كان معروفاً بأنه يتعقب النساء، لا يُمكن لومها إذا كانت ترى بعض الرجال... في تلكم الأيام كنا قاطبةً، بشكلٍ أو بآخر، نلهو ونعبث ونبدد وقتنا، وهكذا كان ديغو ومثله فريدا. لم يكنْ يتقبلُ الأمر تماماً، على أية حال. تعوّدتُ أن أضرب مواعيد غرامية معها هنا وهناك. أحد هذه الأمكنة هو منزل شقيقتها كريستينا، المنزل الأزرق في كويواكان».

«أنا أحب كريستينا كثيراً. كانت أصغر سناً من فريدا ولها عينان خضراوان ساحرتان. كانت امرأة طبيعية نوعاً ما. لم تكنْ تملك تلك النار المتوقدة التي تستعر في داخل فريدا. انسجمنا سويةً بصورةٍ جيدة جداً، ثلاثتنا. عرفتُ فريدا إبان حقبة ثمانية أشهر. كنا نمضي للرقص طَوَال الوقت. كانت فريدا تهوى الرقص. كان الرقص هو شغفها، كما تعرف، كل ما لا تقدر على القيام به تحب أن تفعله. كنتُ أجعلها تستشيط غضباً كونها عاجزة عن القيام بأشياء معينة».

كانت العلاقة الرومانسية بين نوغوتشي وفريدا تتخذ غالباً نكهة مسرحية فرنسية هزلية ساخرة تجري أحداثها في حجرة نوم. كان الاثنان يخططان[3]،

1- بوكمنستر فوللر (1885 – 1983): معماريّ، منظِّر أنظمة، مؤلف، مصمم، مخترع ومستقبليّ أمريكي. المستقبلية: حركة في الفَنّ والموسيقى والأدب نشأتْ في إيطاليا نحو 1910 وتميزتْ بالدعوة إلى نبذ التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الديناميكية المميزة لحياتنا المعاصرة – م.

2- «أحببتها حباً جماً»: إيسامو نوغوتشي، حوار شخصي، لونغ آيلند سيتي، نيويورك، نيسان/أبريل 1977 – ك.

3- كان الاثنان يخططان: إيتون، حوار شخصي – ك.

تقول ماريوري إيتون، لأن يحصلا على شقة معاً كمكان للمواعيد الغرامية. طلب العاشقان حتى طقم أثاث للشقة، لكنه لم يصلْ، لأن الرجل الذي من المفترض أن يقوم بتسليمه يعمل لمصلحة فريدا وديغو، وكلّف نفسه مشقة الذهاب إلى سان أنجيل كي يُري ريڤيرا فاتورة طقم الأثاث؛ «تلك»، تقول ماريوري إيتون، «كانت نهاية العلاقة الرومانسية بين فريدا ونوغوتشي».

يقول آخرون إن العلاقة الغرامية[1] كانت لها نهاية مختلفة، كوميدية بالقدر نفسه. حين اكتشفها ريڤيرا، غضب غضباً شديداً بحيث إنّه مضى على جناح السرعة إلى منزل كويواكان، حيث كان العاشقان المتيمان يتطارحان الغرام في الفراش. كان غلام المنزل *mozo* العامل لدى فريدا، تشوتشو، قد حذّر سيدته من وصول ديغو. لبس نوغوتشي ثيابه بعجالة لكن أحد الكلاب الخالية من الوبر هجم على أحد جوربيه وهرب بعيداً به. نوغوتشي، الذي يقرر أن جوهر الشجاعة هو التعقل، ترك الجورب، تسلّق شجرة البرتقال في الفناء، وهرب من السطح. بالطبع، وجد ديغو الجورب وفعل ما يُفترض أن يفعله الرجال *machos* المكسيكيون في ظل حالات كهذه. كما يروي نوغوتشي الحادثة[2]: «أقبل ديغو ومعه مسدس. كان يحمل مسدسه على الدوام. المرة الثانية التي عرض فيها مسدسه عليّ حصلتْ في المستشفى. كانت فريدا مريضةً لسببٍ ما، وقد مضيتُ إلى هناك، وأراني مسدسه وبادر قائلاً: [إذا رأيتكُ مرةً أخرى، سأقتلك بالرصاص!]».

في تلكم الأيام، كان من عادة ريڤيرا أن يستخدم مسدسه كنوع من المُوازن العاطفي، يلوّح به دفاعاً ليس فقط عن كبريائه كرجل بل عن أناه السياسية أيضاً. مع أن الجو السياسي في المكسيك قد مال نحو اليسار مع انتخاب لازارو كارديناس في العام 1934 (كارديناس طرد كاليس من المكسيك في نيسان/ أبريل 1936، أعاد المكسيك إلى الطريق نحو الإصلاحات الزراعية والصناعية، وفي العام 1938 أمّم صناعة النفط، صادر استثمارت أجنبية عديدة)، كان ريڤيرا ما يزال عُرضةً لهجوم الحزب الشيوعي. وعلى أية حال،

1- يقول آخرون إن العلاقة الغرامية: روبرتو بيهار، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الأول/ أكتوبر 1977 - ك.

2- كما يروي نوغوتشي الحادثة: نوغوتشي، حوار شخصي. كانت فريدا راقدة في «المستشفى الإنكليزي» بغرض إجراء عملية جراحية لقدمها - ك.

أمسَتِ الهجمات حتى أقوى، لأنه في وقت مبكر يعود إلى العام 1933، حين بات ليون تروتسكي مقتنعاً بأنه من المستحيل عليه البقاء في «منظمة الشيوعية الأممية» نفسها على غرار ستالين، بدأ يشكّل «منظمة الشيوعية الأممية الرابعة»، أعلن ديغو عن تعاطفاته[1] [جمع تعاطف] مع الحركة التروتسكية. وعلى الرغم من أنه لم ينتظمْ رسمياً في «الشعبة المكسيكية» من «حزب تروتسكي» حتى العام 1936، كان قد رسم بورتريه تروتسكي في «مركز القيادة التروتسكية في نيويورك سيتي»، وأضاف بورتريه له في النسخة الثانية من جدارية «مركز روكفلر» في «قصر الفنون الجميلة» (يساعد تروتسكي في دعم شعار كُتبتْ عليه الكلمات الآتية: «عمال العالم / اتحدوا في الشيوعية الأممية الرابعة!») عمد ريڤيرا إلى تأييد تروتسكي بأنَّ صعودَ البيروقراطية في «الاتحاد السوفييتي» مؤذٍ، وعلى غرار تروتسكي كان بطل الأممية الثورية كونه معارضاً لعقيدة ستالين المتعلقة بـ «الاشتراكية في بلد واحد». لا ريب، كانت لديه عاطفة خاصة نحو الشخصية البطولية للزعيم المنفي لأنه هو نفسه نُفي وأُهين من الحزب الشيوعي المكسيكي المؤيد لستالين.

كان الصراع بين التروتسكيين والستالينيين في المكسيك – كما هو الحال في أي مكان آخر في العالم الغربي – قاسياً وعنيفاً. وأمسَتِ المشاجرات بين الفنانين الملتزمين سياسياً حديث سكان المدينة. الشيوعيون التقليديون لم يشتموا فقط ريڤيرا بسبب تروتسكيته؛ بما أنه شيءٌ سياسي، بل تمادوا أكثر وعمدوا إلى «انتقاد» فنه كذلك. لقد رسم في القصور ورسم للسياح الأمريكيين. أيُّ نوع من الثورية، تساءلوا، هذه؟

قرر ريڤيرا أن يروي ناحيته من القصة[2] في مؤتمر للتعليم التقدمي في

1- لأنه في وقت مبكر يعود إلى العام 1933... أعلن ديغو عن تعاطفاته: مارغوليس، حوار شخصي – ك.

2- قرر ريڤيرا أن يروي ناحيته من القصة: إيمانوئيل إيزينبرغ، «معركة القرن»، «ذه نيو ماسيس»، 10 كانون الأول، 1935: 18 – 20. بدأ سيكيروس حملةً صليبية من الشتائم ضد ريڤيرا في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين. في 29 أيار/ مايو، 1934، في سبيل المثال، نشر هجوماً قدحياً على صديقه القديم في «ذه نيو ماسيس» مسمياً ريڤيرا «مناوئاً للثورة»، «رسّام أصحاب الملايين»، «مُحب الجمال التابع للإمبريالية». رد عليه ريڤيرا بهجوم معاكس، قائلاً في يومٍ ما من كانون الأول/ ديسمبر 1935، قائلاً، في مقالةٍ تحمل عنوان «دفاع وهجوم ضد الستالينيين»، ذهبَ فيها إلى أن سيكيروس هو أداة الستالينيين. (مقالتا ريڤيرا وسيكيروس كلتاهما أُعيد نشرهما في راكيول تيبول)، (Documentación Sobre el Arte Mexicano, (Fondo de Cultura Económica, Mexico City, 1974, pp 53 – 84. – ك.

«قصر الفنون الجميلة» الذي استهل أعماله في 26 أغسطس، 1935، تحت عنوان «الفنون ودورها الثوري في الثقافة»، وقد نالَتِ استقبالاً حسناً. في عصر اليوم التالي، سيكيروس، الذي سلّم نفسه بحماسة إلى النسخة الستالينية من الشيوعية، يقرأ ورقةً عن حركة الجداريات المكسيكية، وضمّنها هجوماً ضارياً على دور ريڤيرا فيها. لم يكنْ ينقصْ دييغو سوى عنف سيكيروس. هبَّ على قدميه وصرخ نافياً مزاعم سيكيروس. رئيس المؤتمر، هو بدوره في ذلك الوقت رئيس «قسم الفنون الجميلة» وبّخ ديغو؛ «هذا مؤتمر»، قال، «وليس مكاناً للجدال». لكن ريڤيرا استلَّ مسدسه من جيب الورك خاصته، لوّح به في الهواء، وطالب بوقتٍ مساوٍ. وافق رئيس المؤتمر، وأُدرجتْ في جدول المؤتمر مبارزة كلامية بين ريڤيرا وسيكيروس في عصر اليوم التالي.

في اليوم اللاحق، في وقت تأخر بشكل متكلِّف، شقَّ ريڤيرا طريقه عبر الحشد الذي أتى لسماع الجدال وانضم إلى سيكيروس في شرفةٍ مطلة على خشبة المسرح. وهو يعاين الجمهور الذي كان يتشاجر من أجل الحصول على مقاعد للجلوس، طلب وأُعطي قاعة اجتماعات أوسع. ومرةً أخرى تدافع الجمهور بالمناكب من أجل الفوز بالمقاعد. حين تكلّم الندّان أخيراً، سرعان ما أصبحَتِ الحادثة غبيةً وغير لاذعة، انتهتْ بنقاشٍ مُمل عن كم نسبة الأعمال التي باعها كل فنان للسياح. في هذا الوقت، كان الجمهور يتململ. ضحك الناس ضحكات نصف مكبوتة وأطلقوا عبارات الاستهجان، وراحوا يتثاءبون. فريدا، التي كانت تغضب مع أي شخص تعتقد أنه تصرّف بعدم احترام حيال زوجها، ظلتْ تتململ في كرسيها وتحملق مغضبةً إلى الأشخاص الذين يضايقون ديغو.

بعد أن تفرّق بقية الجمهور من غير نظام، كانت هنالك مواجهة أخيرة، سُجّلتْ (صُحّحتْ نسبياً) من أجل الأجيال القادمة في جريدة الحزب الشيوعي «*الجماهير الجديدة* *New Masses*» بوساطة «الضحية» إيمانويل أيزنبيرغ. بحسب إيزنبيرغ، هجمتْ عليه فريدا بعنف وزعقتْ بغموض: «أترى الحشد؟». ارتبك إيزنبيرغ، وحتى بلغ بها الحد أنها صفعته على فمه. «كان يضحك عليّ طَوَال المساء!»، صرختْ، «في كل مرةٍ أُدير فيها رأسي! هؤلاء اللقطاء الأمريكيون هبطوا من ذلك البلد لا لشيء إلا ليضحكوا علينا هنا!».

ريفيرا، اغتنم المناسبة من أجل أن يعبر عن شهامته وثأره، اعتلى الدرجات بسرعة وسدد ضربتين إلى فك الكاتب. سحبه أصدقاؤه بعيداً عنه وغادر هو، صائحاً: «إنَّه ستالينيٌّ ابنُ زانية!»، إنما أقله هذه المرة لم يسحبْ مسدساً.

مع أن فريدا شاطرتْ حماسة دييغو لتروتسكي، لم تصبحْ هي عضواً في «حزب تروتسكي»؛ في المكسيك، كان هذا الحزب يتألف من قلة قليلة من المثقفين والأشخاص الذين انخرطوا في حياة «نقابة عمال» وكانوا أصغر وأفقر من أن يكونوا شيئاً ما يقدر المرء أن ينضم إليه من دون أن يعملوا بنشاط من أجل ذلك. إنما «الحرب الأهلية الإسبانية»، التي اندلعتْ في 18 تموز/ يوليو، 1936، عَبَّأتْ وعيَها السياسي. في منظورها، كفاح «الجمهورية الإسبانية» ضد تمرد فرانكو أشار إلى «الأمل الحيوي جداً والقوي جداً[1] في تدمير الفاشية في العالم أجمع». مع المتعاطفين «الموالين»، شكّلتْ هي وديغو لجنةً من أجل جمع المال لمجموعة من رجال الميليشيات الإسبانيين ممَن جاؤوا إلى المكسيك باحثين عن الدعم الاقتصادي. هي نفسها كانت جزءاً من «مفوضية الخارج»، كانت وظيفتها أن تتصل بالناس والمنظمات خارج المكسيك كي تجمع التبرعات. «ما أصبو للقيام به»، كتبتْ إلى الدكتور إليوسير في 17 كانون الأول، 1936:

> هو أن أكون قادرةً على الذهاب إلى إسبانيا، بما أنني أعتقد أنها الآن مركز أكثر الأشياء التي تجري في العالم إثارةً للاهتمام... الترحيب الذي قدّمته المنظمات العمالية المكسيكية لهذه المجموعة من رجال المليشيات

1- «الأمل الحيوي جداً والقوي جداً»: رسالة إلى الدكتور ليو إليوسير، 30 كانون الثاني/ يناير، 1937. قلق فريدا السياسي عبّر عن نفسه في رسم غريب، وهو مفقود الآن، إنما نُسخ في جريدة مكسيكو سيتي «*نوفيداديس*»، في 17 تموز، 1955. تُظهر النسخة طبق الأصل مَشهداً ينسجم مع العنوان «*الناجي*» (اسم الرسم مُدرج في معرض فريدا، العام 1938، في نيويورك) مع العنوان «*تحطم طائرة في الجو*»، الذي أعطاه بيرترام وولفي في «صعود ريفيرا آخر»، كان نشره قد تزامن مع ذلك المعرض. أسفل صورة الجريدة التعليق الآتي: «برهان على معاناة العالم في الحرب» (ملحق جريدة «*نوفيداديس*»، *México en la Cultura*، 17 تموز/ يوليو، 1955، الصفحة 6). من المرجح أن الرسم هو تعبير عن رد فعل فريدا على المخاوف التي سمعتها مباشرةً من رجال المليشيات الإسبان. يُظهر الرسم مَشهداً عن المجزرة التي يبدو فيها الناجي الوحيد، وهو رجل جريح، بالقرب من طائرة محطمة ومحترقة وجثامين ملطخة بالدم ومتشابكة إحداها مع الأخرى - جثامين مدنيين على ما يبدو، بما أن بعضها كانت جثث نساء - متشرة ومرمية على سطح الأرض - ك.

الشبان كانت شيئاً متحمساً جداً. لقد أفلحوا في جعل كثيرين منهم يصوّتون من أجل تخصيص راتب يوم واحد بغرض مساعدة الرفاق الإسبان، ولا يمكنكَ أن تتصور العاطفة التي أثارتها كي ترى الوفاء والحماسة اللذين قدّمتْ بهما أفقر منظمات الفلاحين *campesinos* والعمال تضحيةً حقيقيةً (بما أنكَ تعرف تمام المعرفة الحالات المزرية التي يعيش فيها هؤلاء الناس في القصبات والمدن الصغيرة)، إذ أعطوا على الرغم من ذلك رواتب يوم كاملة لأولئك الذين يقاتلون حالياً في إسبانيا ضد اللصوص وقطاع الطرق الفاشيين... كنتُ كتبتُ أصلاً إلى نيويورك، وإلى أمكنةٍ أخرى، وأنا أعتقد أني سأحصل على عون، وهو، حتى إن كان شحيحاً، سيعني في الأقل الطعام والثياب لبعض أطفال العمال الذين يقاتلون في الجبهة حالياً. أود أن أطلب منكَ أن تفعل كل ما بمستطاعك كي تقوم بالدعاية بين أصدقائك في سان فرانسيسكو.

كان ضلوع فريدا في الغليان السياسي قد ركّز معاً طاقاتها وجعلها تدنو أكثر من دييغو. وكان هو فعلاً بحاجةٍ إلى مساعدتها. في العام 1936 والعام 1937، كانت مشكلات صحية في عينه وكليته قد جعلته يلازم المستشفى على مدى أسابيع في كل مرة، في حين كانت صحتها، باستثناء قدمها (أجريتْ لها عملية جراحية أخرى في القدم عام 1936) جيدة. حين كتبتْ إلى الدكتور إليوسير طالبةً دعمه لقضيتها في الخامس من كانون الثاني/ يناير، 1937، كتبتْ من المصح حيث كانت تمكث هناك صحبة دييغو: «أسعى لمساعدته بأقصى ما أستطيع لكن على الرغم من ذلك، مهما كنتُ أملك من قوة الإرادة فيما يتعلق بمحاولتي أن أخفف جزئياً مشكلاته، مساعدتي لا تفي بالغرض وهي غير كافية... أود أن أكتب إليك رسالةً مطوّلةً تحتوي على أشياء شخصية بيني وبين دييغو، لكنك لا تستطيع أن تتخيل كم أمضيتُ من الوقت [هنا تشير فريدا إلى عملها من أجل رجال المليشيات الإسبان]، حتى بوسع المرء أن يقول إنها معجزة إذا ما نجحنا في النوم أربع أو خمس ساعات يومياً». في رسالتها اللاحقة إلى إليوسير (30 كانون الثاني، 1937)، قالت: «عملتُ بجد ومثابرة وحاولتُ مساعدته [دييغو] بكل الوسائل المتاحة فيما هو راقد في سرير المستشفى، لكن كما تعرف أنه يُصاب باليأس عندما لا يعمل ولا شيءَ يمكن أن يجعله يتكيّف مع هذه الحال».

بحلول 19 كانون الأول/ ديسمبر، 1936، حين ركب ليون وناتاليا تروتسكي متن ناقلة البترول «روث» في أوسلو، متجهين صوب المكسيك، كان تروتسكي قد أمضى تسع سنوات طويلة في المنفى. طردته موسكو على وفق قرار «المؤتمر الخامس عشر» لـ «حزب البولشفيك»، أقام في ألما آتا، وهي مدينة تقع في الجهة الشرقية من آسيا الوسطى السوفييتية، حتى العام 1929، حيث أبعد من روسيا. انتقل للإقامة في جزيرة پرينكيپو، الواقعة على ساحل تركيا، ومن ثم انتقل في العام 1933 إلى فرنسا وأخيراً شدَّ الرحال إلى النرويج. خلال هذه الأعوام كلها، لم يفقدْ إيمانه بالفكرة التي كُتب عليه أن يغير بها العالم، وقد عمل بلا كلل نحو تحقيق هذا الهدف. لكن حين كانت النرويج، أيضاً، تخضع للضغط الاقتصادي من الاتحاد السوفيتي (هدد الروس بإلغاء استيراداتهم الكثيرة من سمك الرنكة النرويجي)، قررت أن ترسله في حال سبيله، وبما أن البُلدان، واحداً إثر الآخر، كانت ترفض طلبات إيوائه، هو وجميع التروتسكيين في العالم باتوا على مشارف اليأس[1].

وهكذا في ذلك الحين وتحديداً في 21 تشرين الثاني/ نوفمبر، ريڤيرا[2] الذي كان قد انضم إلى الشعبة المكسيكية من «العصبة الشيوعية الأممية» (التروتسكية) في أيلول/ سبتمبر، تلقى برقيةً عاجلةً من أنيتا برينر في نيويورك تقول فيها إنها مسألة حياة أو موت أن تعرف حالاً ما إذا تضمن الحكومة المكسيكية إيواء تروتسكي. كان المكتب السياسي للشعبة المكسيكية من العصبة قد عقدْ اجتماعاً فورياً. ريڤيرا وأكتاڤيو فيرنانديث، زعيم مجموعة التروتسكيين المكسيكيين، أُرسلا بغرض رؤية رئيس الجمهورية كارديناس، الذي كان في ذلك الحين في شمال المكسيك يشرف على برنامجه الخاص بتوزيع الأراضي في لا لاغونا. حين وصلا إلى توريون، قدّم ريڤيرا التماس إيواء تروتسكي باسمِه هو، ووافق كالديراس على الفور، شريطة أن يتعهد تروتسكي بعدم التدخُّل في الشؤون الداخلية للمكسيك.

وصلت الـ «روث» إلى ميناء تامپيكو في صبيحة التاسع من كانون الثاني،

1- هو[تروتسكي] و... باتوا على مشارف اليأس: جان ڤان هينوورت، *مع تروتسكي في المنفى: من پرينكيپو إلى كويواكان*: 89 – ك.

2- في 21 تشرين الثاني/ نوفمبر، ريڤيرا: أوكتاڤيو فيرنانديث، «Cómo Se Derecho de Asilo para Troysky en México», *La Prensa* (Mexico City), April 20, 1956, pp 20-21, 39.

1937. ناتاليا تروتسكي، التي باتتْ محترسة لأنها أمضتْ شهوراً عدة وهي مُحاطة بالحراس وسنوات عدة من العيش مع التهديد المتواصل بالاغتيال من عملاء ستالين، كانت تتوجس خيفةً من مغادرة السفينة. أخبر تروتسكي رجال البوليس[1] أنه هو وزوجته لن ينزلا من السفينة إلا بعد رؤية وجوه أصدقائهما. وبينما كانا على وشك أن يُودعا عنوةً الساحل، اقترب مركب شراعي صغير حكومي وهو يحمل فرقةً ترحيبية[2] مكوّنة من بعض الوجوه الأليفة - ماكس شاختمان (مؤسس الحركة التروتسكية الأمريكية) وجورج نوفاك (سكرتير [اللجنة الأمريكية للدفاع عن ليون تروتسكي] - ناهيك عن السلطات المحلية والفيدرالية، صحافيين مكسيكيين وأجانب، وفريدا كاهلو. أتتْ فريدا كي تمثل زوجها، الذي بسبب غيظه نسي موعد وصول الثوري الروسي لأنه كان ما يزال راقداً في المستشفى. كانت ستكون هذه اللحظة لحظة انتصار بالنسبة لريفيرا؛ كما يعترف تروتسكي قائلاً: «قبل كل شيء نحن مدينان له[3] بتحريرنا من الأسر في النرويج». وبعد أن اقتنع بأنهما في أيدٍ أمينة، تروتسكي وناتاليا نزلا الرصيف الخشبي الممتد في اليمّ صوب الحرية. مرتدياً سروالاً قصيراً واسعاً ملموماً عند الركبتين من الـ «تويد» ومعتمراً قبعة، وحاملاً محفظة جلدية مسطحة لحفظ الأوراق والوثائق وخيزرانة، سار تروتسكي وذقنه مرفوع للأعلى، مشيته مشية جندي مزهو بنفسه. أما ناتاليا، فتبدو زرية المظهر في بدلتها وتبدو مرهَقةً وقلقة، كانت تراقب قدميها كي لا تزل على ألواح الخشب الثقيلة والثخينة والخشنة لرصيف السفن الضيق. وراءهما مباشرةً سارتْ فريدا، رشيقةً وغريبة الشكل بردائها المكسيكي الـ «*rebozo*» وتنورتها الطويلة. «بعد أربعة أشهر[4] من الاحتجاز والعزلة»، كتب تروتسكي، «كان هذا اللقاء بالأصدقاء لقاءً ودّياً ذا نكهة خاصة».

1- أخبر تروتسكي رجال البوليس: روبرت بيني، «*حياة وموت تروتسكي*» (نيويورك: مكغرو - هل، 1977): 391 - ك.

2- فرقةً ترحيبية: ليون تروتسكي، *كتابات ليون تروتسكي*، (*1936 - 1937*): 79 - ك.

3- قبل كل شيء نحن مدينان له: م. س: 80 - ك.

4- بعد أربعة أشهر: م. س: 79 - ك.

قطار خاص[1] يُسمى «إيل هيدالغو» (الرجل النبيل) أرسله كالديراس كي يحمل الفريق إلى العاصمة. كي يحمي تروتسكي من عناصر المخابرات السوفييتية (الـ«GPU»)، غادر القطار تامپيكو سراً في العاشرة ليلاً، وفي 11 كانون الثاني/ يناير وصلوا إلى ليتشيريا، وهي محطة صغيرة في ضواحي مكسيكو سيتي. في ظلام ما قبل الفجر، في مطعم قريب، ريڤيرا (سُمح له مؤقتاً بمغادرة المستشفى لحضور هذه المناسبة) وأعضاء آخرون منتمون لمجموعة التروتسكيين المكسيكيين شاركوا موظفي الحكومة والشرطة بمختلف صنوفهم كي يشكلوا فرقةً ترحيبية. في هذه الأثناء في منزل آل ريڤيرا الواقع في سان أنجيل، تجمع عددٌ من الأشخاص كي يعطوا الانطباع بأن تروتسكي من المتوقع وصوله إلى هناك، وفي محطة سكك الحديد الرئيسة في مكسيكو سيتي، مرحِّبون مزيَّفون كانوا يتحركون دائرياً من دون نظام هنا وهناك بترقب مولع بالتفاخر.

كانت الحاشية في محطة ليتشاريا قد انتظرتْ طويلاً قبل أن يظهر عمود الدخان في البُعد، وكانت جلبة القطار المتوقع وصوله قد سُمعتْ. على الرغم من أسماك الرنكة الحمر، كان المراسلون الصحافيون والمصورون الفوتوغرافيون، بمَن فيهم أوغسطين ڤيكتور كاساسولا (1874 – 1938)، المصور الفوتوغرافي والصحافي العظيم لـ«الثورة المكسيكية» (أو أحد مرافقيه في المهنة من أسرته) كانوا هناك كي يشهدوا لحظة نزول تروتسكي، ناتاليا، وفريدا من القطار. عانق تروتسكي ريڤيرا[2]، وبسرعة اقتيدا مع ناتاليا عبر شوارع جانبية قاصدين المنزل الأزرق في كويواكان، حيث يُسمح له بالسكن من دون بدل إيجار طَوَال السنتين المقبلتين. (كريستينا كانت قد انتقلتْ منذ عهدٍ قريب للسكن في منزل يقع في «شارع أغيوايو» Aguayo Street يبعد بلوكات قليلة عن منزلها الأول، ربّما اشتراه لها ريڤيرا. غويليرمو كاهلو مضى للسكن مع أدريانا، محتفظاً بغرفةٍ واحدة في المنزل كان قد شيّدها كي يخزن فيها معداته الفوتوغرافية). وصل فريق تروتسكي ظهراً. كان المنزل قد طُوِّق في وقتٍ سابق بحراس من الشرطة.

---

1 – قطار خاص: مجلة «تايم»، 16 كانون الثاني/ يناير، 1937: 16 – ك.

2 – عانق تروتسكي ريڤيرا: تروتسكي، *كتابات ليون تروتسكي، (1936 - 1937)*: 80 – ك.

بعد مضي ساعة وجد جان ڤان هيننوورت طريقه إلى كويواكان. الفرنسي مديد القامة، الأشقر، تدرَّب كعالم رياضيات، خدم سكرتيراً لتروتسكي منذ العام 1932، بعد أن عرف أن المكسيك سوف تكون مأوىً لناصحه الخاص، أتى إلى مكسيكو سيتي عبر نيويورك. في داخل «المنزل الأزرق» وجد فريدا ودييغو مشغولين باستقرار ضيفيهما. ريڤيرا، الذي طالما كان يتأثر بالخطر، سواء أكان هذا الخطر حقيقياً أم متخيَّلاً، كان موسوساً فيما يتصل بتفاصيل سلامة تروتسكي[3]. بما أنه لا تروتسكي ولا ناتاليا يتكلمان الإسبانية، تعيّن على فريدا أن تكون ناصحتهما ومرافقتهما الرئيسة؛ كريستينا غالباً ما تكون سائقتهما الشخصية. خدمٌ جديرون بالثقة كانوا مطلوبين، ورتبتْ فريدا الأمور بحيث يخدم عددٌ من خدمها ضيوفها. كإجراء أمني، كانت نوافذ المنزل المطلة على الشارع قد مُلئتْ بقرميدات اللِبن، وأعضاء «حزب تروتسكي» كان ينبغي لهم أن يقوموا بدورهم من خلال تناوب الحراسة مع الحراس من الشرطة وأن يقفوا سهرانين في أثناء الليل. فيما بعد، حين كان هنالك شكٌّ من احتمال أن يُهاجَم المنزل من المنزل الملاصِق، لم يتردَّدْ ديغو أو يقلق فيما يتعلق بالوسائل التي يقوّي فيها الجدار الذي يفصل حدائقه عن حدائق جاره. بإيماءةٍ مهيبةٍ وشهمة بنحوٍ نموذجي، ببساطة ابتاع قطعة الأرض المجاورة، طرد جاره على وفق حُكم قضائي، واستأجر عمالاً كي يوصلوا العقارين – وهي حركة مهّدتْ، في عقد الأربعينيات من القرن العشرين، لتوسيع حديقة منزل كويواكان وإضافة جناحٍ جديد إلى الاستوديو العائد لفريدا.

كانت معنويات التروتسكيين عاليةً، شعروا بالراحة لأنهم تخلّصوا من الخطر المباشر المُحدِق بهم، وفرحوا بـ«المنزل الأزرق»، الفناء ممتلئ بالنباتات، الحجرات الرحبة المعرَّضة للهواء زُيِّنتْ بالفن ما قبل الكولومبي وبعددٍ من الرسوم. «كنا في كوكبٍ جديد[4] يقع في منزل ريڤيرا»، كتبتْ ناتاليا.

3- تفاصيل سلامة تروتسكي: باين، «تروتسكي»: 391، 392 – ك.

4- «كنا في كوكبٍ جديد»: جويل كارمينشيل، «تروتسكي: *تقييم لحياته*» (نيويورك: سانت مارتنس، 1975): 432 – ك.

لا بدّ أن المنزل بدا كـ «كوكبٍ جديد» لغويليرمو كاهلو أيضاً. «مَن هم هؤلاء الأشخاص؟»[1] سألَ ابنته، «مَن هو تروتسكي؟». أخبرته فريدا أن تروتسكي هو خالق الجيش الروسي، الرجل الذي صنع «ثورة أكتوبر»، رفيق لينين. «آه»، أجاب كاهلو، «يا للغرابة!». ولاحقاً استدعى فريدا وقال لها: «أنتِ تقدّرين هذا الرجل، أليس كذلك؟ أريدُ أن أتحدّث إليه. أُريدُ أن أنصحه بألّا ينخرط في السياسة. السياسة شيء سيّئ جداً».

سيئةً أم لا، لم يُبطئ تروتسكي سرعة نشاطه السياسي. مضى حالاً إلى العمل، وفي 25 كانون الثاني/ يناير، بعد مضي أسبوعين على وصوله، كان بمستطاع مجلة «تايم» أن تنشر ما يلي: «آخر التقارير الصحافية[2] تفيد بأن [المُضِيف دييغو ريڤيرا] يلزمه العودة إلى المستشفى بسبب مرضٍ في الكلية؛ السيدة تروتسكي أوتْ إلى فراشها إذ يبدو أن ذلك يُعزى إلى عودة مرض الملاريا خاصّتها. الضيف تروتسكي الذي كانت تراقبه باحترام وتسهر على راحته الشابة داكنة العينين المُضِيْفة ريڤيرا، راح يُملي مجدداً على سكرتيره سيرته الضخمة عن لينين التي بدأها قبل سنتين خلتا». كما طلب تروتسكي تشكيل مفوضية أممية كي يعاين الدليل الذي استُخدِمَ ضِدّه في محاكمات موسكو، وعمل بهمةٍ ونشاط كي يحضّر شهادته أمام القضاء.

كانت المفوضية تتألّف من ستة أمريكيين، فرنسي واحد، ألمانيين، إيطالي، ومكسيكي. كان المربي والفيلسوف الأمريكي جون ديوي قد خدم بصفة رئيس. كي يستعدوا لجلسات الاستماع، تم تحويل منزل كويواكان. حاجز من القرميدات بطول ست أقدام وأكياس رملٍ شُيّدتْ بين ليلةٍ وضحاها كي تحمي أوسع الحجرات في المنزل، حيث من المفترض أن تُقام الجلسات. تم تهيئة أربعين مقعداً للصحافيين والضيوف المدعوين. نُصبتْ منضدة طويلة، جلس وراءها تروتسكي، ناتاليا، سكرتير تروتسكي، وأعضاء المفوضية. وكان هنالك رجال شرطة إضافيون يحرسونهم من القَتَلة المأجورين والمخرِّبين.

جرتْ أولى جلسات مفوضية ديوي الثلاث عشرة في العاشر من نيسان/

---

1 – «مَن هم هؤلاء الأشخاص؟»: غوميث أرياس، حوارات شخصية – ك.

2 – «آخر التقارير الصحافية»: «تايم»، 16 كانون الثاني/ يناير، 1937: 16 – ك.

أبريل، 1937، واستمرتْ «المحاكمة» أسبوعاً. حضر دييغو ريڤيرا وهو يعتمر قبعةً ذات حافة عريضة ومزينةً بريش طاووس. جلستْ فريدا، التي تزينتْ بالحُلي التاراسكانية والأزياء الهندية، أقرب ما يمكن إلى تروتسكي، الذي أجاب على أسئلة مستجوبيه بدقته المعهودة وبتضلّع راسخ من كَمّ المعلومات الهائلة التي جمعها كي يُكذِّب متَّهِميه. وفي نهاية المطاف، مرهَقاً إنما مبتهجاً، ختم دفاعه بالكلام البليغ: «تجربة حياتي[1]، التي لم يكتنفها نقص النجاح ولا نقص الخسائر، ليس فقط لم تُدمِّر إيماني بالمستقبل الوضّاء، المشرق للجنس البشري، بل، على العكس، وهبته ميزةً غير قابلة للتلف. هذا الإيمان بالعقل، بالحقيقة، بالتضامن الإنساني، الذي، في سن الثامنة عشرة، أخذته معي إلى أحياء العمال في المدينة الروسية الريفية، نيكولاييڤ – هذا الإيمان حفظته بصورةٍ كاملة وتامة. لقد أضحى أنضج، إنما لم يقلَّ توهجه أو حماسه». كان ردُّ ديوي صحيحاً تماماً: «كل ما أقوله سيكون قليل الأهمية ومُخيباً للآمال». في أيلول/ سبتمبر كانت المفوضية قد سلّمتْ باليد حُكمها: ثبتتْ براءة تروتسكي من دون أدنى شك.

خلال الأشهر التي أعقبتْ «المحاكمة»[2]، آل ريڤيرا وضيفاهما رأوا كثيراً من أحدهم الآخر. برغم أن الاثنين معاً، ريڤيرا وتروتسكي، كانا عاملين قلقين بنحوٍ مفرط obsessive، بوقتٍ قليل مخصَّص للحياة الاجتماعية، كان الثنائيان يتناولان الطعام سويةً في كثيرٍ من الأحيان، وكانا يذهبان في نزهات ورحلات إلى أمكنةٍ قريبة من مكسيكو سيتي، تروتسكي يجمع مختلف أصناف الصبّار التي يجدها في الريف ويحمل عيّنات ضخمةً، جذوراً وكل شيء، ويبعثها إلى البيت في سيارة ريڤيرا. كان قد أُتيح له استخدام منزل ما في تاكسكو، وهي مدينة فاتنة إلى حدٍ بعيد تشتهر بمناجم الفضة تقع في أعالي الجبال جنوب كيورنافاكا، وفي مرات كثيرة كان هو وحاشيته يمضون إلى هناك لقضاء أسبوع أو نحو ذلك. مبتهجاً بالحرية، يمتطي تروتسكي صهوة جواده بحيوية على الأرض الصخرية شديدة الانحدار، مُرهِقاً مرافقيه،

1– «تجربة حياتي»: إيساك دويتشر، «*النبي منبوذ، تروتسكي: 1929 – 1940*»، المجلد الثالث من ثلاثية (لندن، مطبعة جامعة أوكسفورد، 1963): 380 – ك.

2– خلال الأشهر التي أعقبتْ «المحاكمة»: هذا الوصف المتعلق بأنشطة آل ريڤيرا وآل تروتسكي مستقىً من جان ڤان هينوورت (حوار شخصي و«*تروتسكي في المنفى*») – ك.

الذين لم يكنْ بوسعهم مجاراته. حين زارته فريدا صحبة دييغو هناك، أمضى دييغو أيامه يرسم جذوع الأشجار التي اتخذتْ أشكال النساء، وهي محاولة إجبارية نوعاً ما كي يُدخل السريالية إلى رؤيته للمكسيك. بسبب her «*maldita pata*» (قدمها اللعينة)، أمضتْ فريدها وقتها وهي تتكلّم من دون كلفة وتشرب الكونياك فيما هي تراقب صخب بائعي البالونات والآيس كريم الجوالين، الأطفال والنسوة العجائز، في الساحة العامة المركزية.

مهما كانت معرفة الفرد طويلة الأمد أو جيدة، كان تروتسكي يحتفظ على الدوام بقدرٍ حذر معين من الرسمية. لكنه مع آل ريفيرا يكون ودّياً ومسترخياً بشكل غير اعتيادي. دييغو هو الشخص الوحيد الذي بمستطاعه أن يزور تروتسكي في أي وقت من دون أن يأخذ موعداً بذلك، وكان واحداً من الأشخاص القليلين الذين يستقبلهم تروتسكي من دون أن يكون هنالك شخصٌ ثالث معهما. كونه رجلاً نظامياً إلى حدٍ كبير، كان تروتسكي يخصص أنشطةً معينة لساعاتٍ معينة في كل يوم من الأيام. أما ريفيرا فكان على العكس منه، وعلى مدى حقبة معينة من الزمن، كانت علاقة الروسي معه تتجاوز حدود صرامته. من جهته، كان دييغو معجباً بشجاعة تروتسكي وسلطته المعنوية، وكان يحترم انضباطه والتزامه. بحضور تروتسكي، كان يحاول أن يَلجُمَ دافعه الذي يُكرِهُهُ للانصراف إلى أحلام اليقظة، وبذل مجهوداً كي يكبح جماح أساليبه الفوضويّة.

«إذا كانا معاً»[7]، يتذكّر جان ڤان هيينوورت، «ربما يستحوذ دييغو على الحديث، ومن ثم يقف تروتسكي خطيباً. كانا يتكلمان في أغلب الأحيان عن السياسيين المكسيكيين، وكان لدى دييغو رأي ثاقب جداً عن الناس، عن حقيقة فرد معين، ومَن يكون ضبطاً. كان هذا شيئاً مختلفاً نوعاً ما عن تروتسكي، الذي كان من دأبه أن يفسر الأشياء بمصطلحات الميول، يسار – يمين، كل تلك المفاهيم التجريدية. كان تروتسكي يستمتع بهذا الجانب من دييغو، وكانت تبصرات دييغو مفيدة لتروتسكي». زيادةً على ذلك، كان من دواعي سرور تروتسكي أن يكون رسّام الجداريات ذو الشهرة العالمية في صفوف «الشيوعية الأممية الرابعة». في مقالة بمجلة «*بارتيسان*

---

7 – «إذا كانا معاً»: ڤان هيينوورت، حوار شخصي – ك.

ريفيو»[1] حملتْ عنوان «الفنون والسياسات» (المنشورة في عدد آب – أيلول 1938)، مجّد ريڤيرا بوصفه «المفسر العظيم» لـ «ثورة أكتوبر». «أيُّ جداريّة ينجزها ريڤيرا»، كتب تروتسكي، «ببساطة ليست [رسماً] أو شيئاً ناجماً عن تأمُّلٍ جماليٍّ خامل، بل هي جزءٌ حيويٌّ من الصراع الطبقي».

طَوَال أعوامه كلها، كان الحضور الجسدي للروسي لافتاً ومؤثراً. كان يعدُّ نفسه بطلاً. كانت حركاته ديناميةً، مشيته مشية عسكرية. عينان زرقاوان ثاقبتان تقبعان وراء نظارة من صدفة سلحفاة وفكٌّ قوي البنية كان ينقل الحماسة والعناد الفكريين، ومع أنّه كان يتحلّى بروح الفكاهة، كان يمتاز بقدرٍ معين من الصرامة القيادية. كان رجلاً تعوّد أن ينال ما يريده.

كما كان رجلاً ذا ولعٍ قوي بالجنس[2]. حين يكون محاطاً بالنساء، يغدو تروتسكي حيوياً وظريفاً بنحوٍ خاص، وبرغم أن فرصه كانت قليلةً، يبدو أن نجاحه كان ذا بال. لم تكنْ مقاربته مقاربةً رومانسية أو عاطفية؛ كانت مقاربة مباشرة وحتى غير مهذبة أحياناً. يداعب ركبة امرأة تحت الطاولة، أو يُراودها عن نفسها بصراحةٍ من دون خجل. في لحظةٍ ما، كان اشتهاؤه لكريستينا قد دفعه لأن يضع خطةً هي نوع من التمرين على مكافحة الحرائق، وهي ممارسة هرب من فوق جدار الحديقة في أثناء الليل إضافةً إلى التوغُّل في منزل كريستينا الواقع في «شارع أغيوايو». وحدها الشكوك التي عبّر عنها أفراد حاشيته وربما لامبالاة كريستينا الحمقاء إنما الثابتة أثنَتْهُ أخيراً عن القيام بهذه المغامرة الطائشة.

بينما كان شعر رقبته الأبيض ولحيته الأكثر بياضاً قد دفعتها لأن تلقبه بـ «piochitas» (العثنون)[3] وتُشير إليه بكونه «*el viejo*» (الشيخ)، سمعة تروتسكي باعتباره بطلاً ثورياً، تألقه الفكري وقوة شخصيته، هذه النعوت كلها جذبتْ فريدا. لا ريب أن إعجاب ريڤيرا الواضح به قد أجج ألسنة النيران: علاقة غرامية مع صديق زوجها والمعبود السياسي ستكون ثأراً

---

1 – في مقالة بمجلة «*بارتيسان ريفيو*»: المقالة اقتُبِسَتْ في كتاب وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»: 238 – 239 – ك.

2– كما كان رجلاً ذا ولعٍ قوي بالجنس: ڤان هينوورت، حوار شخصي – ك.

3– العثنون goatee: لحيةٌ صغيرة مُشذَّبة، تُسمى بالدارجة العراقية «سكسوكة» – م.

مثالياً من علاقة ريفيرا الغرامية مع شقيقتها. على أية حال، نشرتْ فريدا جميع قدراتها الإغرائية المعتبرة كي تجذب تروتسكي، مقوّية الحميمية من خلال التحدّث معه بالإنكليزية، وهي اللغة التي لا تفهمها ناتاليا. «لم تتردْ فريدا عن استخدام كلمة [حب]»[1]، يتذكّر هيينوورت، «[حُبِّي كله]، هما الكلمتان اللتان كانتْ تستخدمهما حين تودِّع تروتسكي».

قلَّما كانت فريدا تحتاج إلى اختراع الحيل لجذب تروتسكي. في سن التاسعة والعشرين، كانت في تلك اللحظة المثالية حين تندمج الحلاوة الفتية مع الشخصية كي تُظهرا مزيداً من فتنتها القاهرة. ما رآه تروتسكي عندما قابل فريدا هو امرأة رسمتْ نفسها في الصورة-الذاتية، التي أنجزتها في آذار/ مارس، 1937، «*فولانغ - تشانغ وأنا*» (اللوحة رقم 13) وفي «*أنا وكلب صغير*» من السنة التالية (الصورة رقم 49؛ فُقد الرسم، لكنه وُثق في صورة فوتوغرافية): شابة مغرية بوجه نضر يفيض حيويةً وشفتين حسِّيَّتَين. كانت عيناها مُدركتين، فاتنتين، وحكيمتين، خاليتين من الحذر الذي سيملؤهما في الصور-الذاتية المتأخرة. توجد، على كل حال، مسحةٌ من العاطفة المتفجرة لكن المكبوحة، مزاج من التسلية المنحرفة قليلاً، وحتى المتغطرسة، تسلية بطريقة، في سبيل المثال، في «*فولانغ - تشانغ وأنا*»، ملامح فريدا «تضاهي» ملامح حيوانها الأليف - كانت فريدا تؤكد دوماً أن رسومها طافحةٌ بروح الفكاهة، لأولئك الذين يملكون الفطنة كي يروا. من المؤكد، كما في التقليدين كليهما، التقليد الغربي وتقليد شعوب المايا، القرد هو رمز للرغبة أو الاتصال الجنسي غير الشرعي. وفي «*أنا وكلب صغير*»، كما هو الحال في «*تذكّر جرح مفتوح*»، كانت وضعيّة pose فريدا، والسيجارة في يدها، وضعيّةً استفزازية بنحوٍ مقصود؛ ثَمَّة شيء عارٍ ومع ذلك هو مميز بضبط النفس بكل معنى الكلمة في الصراحة المصمِّمة، غير المتردِّدة، غير المنحرفة لنظرتها المحدِّقة، فيما يتعلق بحيوانات معينة وأطفال معيَّنين، تجعل المشاهد يشعر بأنه عارٍ هو أيضاً. من دليل هذه البورتريهات-الذاتية من الواضح تماماً أنَّ فريدا امرأةٌ مغرمةٌ بالرجال، وكان الرجال يعشقونها.

1- لم تتردَّدْ فريدا باستخدام كلمة [حب]: ڤان هيـنوورت، حوار شخصي - ك.

بدأ تروتسكي يكتب خطابات وكان يدسُّها في الكتب التي ينصح فريدا بقراءتها. يومئذ، عادةً بحضور ناتاليا وريڤيرا، كان يسلّم فريدا الكتاب بيدها حين تغادر المنزل. بعد أسابيع قلائل من انتهاء «جلسات مفوضية ديوي»، كان التغزُّل الخجول قد تحوّل إلى علاقة غرامية ناضجة. كان الثنائي يلتقيان في منزل كريستينا الواقع في «شارع أغيوايو».

ومن حسن الطالع، كان ريڤيرا غافلاً عن هذه العلاقة الغرامية العابرة، لكن في نهاية حزيران/ يونيو، أصبحتْ ناتاليا غيورةً وباتتْ تشعر بكآبةٍ عميقة. كانت متزوجة من تروتسكي منذ خمسة وثلاثين عاماً من عمرها البالغ خمسة وخمسين عاماً، وكانا قد غادرا سِمَتَهُما المميزة: وجهُها الذكيُّ، الدافئ بنحوٍ مُذهل حفرته الخطوط العميقة. بنحوٍ مثير للشفقة، كتبتْ في مذكرة إلى زوجها: «رأيتُ نفسي في مرآة ريتا[1]»، ووجدتُ أني أبدو أكبر سناً بكثير. حالتنا الروحية لها أهمية هائلة في سن الشيخوخة؛ إنها تجعلنا نبدو أصغر سناً، ويمكنها أيضاً أن تجعلنا نبدو أكبر سناً». كانت حاشية تروتسكي تتوجّس خيفةً من أن العلاقة الغرامية إذا ظهرتْ للعيان، ستشوّه الفضيحة سمعة الروسي في عيون الجماهير بالعالم أجمع.

في 7 تموز/ يوليو، غادر تروتسكي منزل كويواكان ومضى للسكن في حقل كان جزءاً من مزرعةٍ كبيرة بالقرب من سان ميغويل ريغالا، تقع ثمانين ميلاً تقريباً شمال شرق مكسيكو سيتي. في الحادي عشر من تموز/ يوليو، مضتْ فريدا مع شقيق لوبي مارين، فريدريكو، إلى المزرعة بغرض زيارته. حين عرفتْ ناتاليا بالرحلة، كتبتْ لزوجها رسالةً[2] كانت أحاسيسها الجريحة تصرخ ما بين سطورها. يبدو أنها هي نفسها كانت تأمل بالذهاب هي أيضاً، لكن بفضل الاتصالات الضعيفة بنحوٍ متعمَّد بينها وبين آل ريڤيرا، تركوها في منزلها. بعد بضعة أيام تلقّتْ من

1 - رأيتُ نفسي في مرآة ريتا: جان ڤان هينوورت، «مراسلات ليون وناتاليا تروتسكي، 1933-1938». هذه المسوّدة غير المنشورة هي ترجمة ڤان هينوورت الإنكليزية للرسائل التي كتبها تروتسكي وزوجته كلٌ منهما للآخَر خلال الحقب القصيرة التي كانا فيها متباعدين. نُشرَتِ المراسلات بترجمة فرنسية، قام بها أيضاً جان هينوورت (باريس، غاليمار، 1980) - ك.

2 - [ناتاليا] كتبتْ لزوجها رسالةً: م. س - ك.

تروتسكي تقريراً صحافياً مكتوباً بدِقّة وتحفُّظ[1] عن زيارة فريدا. أخبرَها أنه عاد توّاً من صيد السمك:

«حين وصل الزائرون على حين غرّة، مع فريدا صحبة مارين وغوميث المذكور أعلاه [ابن أخ صاحب المزرعة]. قالت فريدا إنّكِ «لم تستطيعي المجيء»... الزائرون [ثلاثتهم] تناولوا الغداء مَعي، وقد شربْنا قليلاً جداً وخاضوا نقاشات مليئة بالحيوية باللغة الإسبانية (كنتُ أشاركهم الحديث قدر استطاعتي). بعد وجبة الغداء أخذَنا غوميث لرؤية بعض المناجم العتيقة والمبنى الرئيس في المزرعة (غرف نوم حكومية، أحواض زهور - أُبّهة!)، في أثناء الطريق ألقينا نظرةً عابرة على وادٍ ضيق بازلتيّ[2]... لم تَدُرْ حواراتٌ تستحقّ الملاحظة، باستثناء ما سرَدْتُهُ عَنكِ. بعد أن احتسَينا أكوابَ القهوة على عجل، غادرت فريدا مع مارين، كي تصلا قبل هبوط الظلام (الطريق سيّئ)... تكلّمتْ فريدا عنكِ «بنحوٍ حسن» - ذكَرَتِ الحفلة الموسيقية، الفيلم السينمائي؛ لعلها كانت «متفائلةً» جداً كي تعيد طمأنتِي، رغم أنه بدا لي أنّكِ في حالٍ أفضل نوعاً ما».

حين التحق تروتسكي بناتاليا المقيمة في كويواكان مدة ثلاثة أيام في 15 تموز/ يوليو، شاهد فريدا ودييغو أيضاً، وحال عودته إلى المزرعة، كتب لزوجته قائلاً:

الآن، دعيني أخبركِ بشأن الزيارة[3]. لقد استقبلتني ف. كان د. في الاستوديو العائد له، حيث كان هناك مصور فوتوغرافي يأخذ صوراً لرسومه.

أول شيء فعلتُه هو أن أطلب رخصته في الاتصال بكِ هاتفياً. في هذه الأثناء، بعثتْ ف. في طلبِ د. ما إن جلستُ، حتى رنَّ جهاز الهاتف؛ كانت تلك زوجة مارين، تسأل ف. متى يمكنها أن تجدكِ في المنزل (إنها تريد أن

1- تلقى تروتسكي تقريراً صحافياً مكتوباً بدقة وتحفظ: م. س. اليوم التالي (12 تموز/ يوليو)، كتب تروتسكي أنه تلقى تواً رسالة كتبتها ناتاليا في 10 تموز/ يوليو، قبل معرفتها برحلة فريدا. رسالة العاشر من تموز/ يوليو مفقودة من أرشيفات تروتسكي، من المؤكد تقريباً بسبب أن ناتاليا، كونها شعرتْ أنها «أي الرسالة» كشفتْ قدراً كبيراً من ألمها على خلفية العلاقة الغرامية، أتلفتها بعد وفاة زوجها - ك.

2- بازلتي basaltic: نسبة إلى البازلت، وهو حجر قاسٍ داكن بركاني الأصل - م.

3- «الآن، دعيني أخبركِ بشأن الزيارة»: م. س.- ك.

تجلب إليك الأزهار)... ذُهلتُ من الطريقة غير اللائقة التي تحدّثتْ بها ف. معها. وبينما كنا ننتظر د. أخبرتني ف. أنها كانت تخطط للسفر بعيداً، «لا إلى نيويورك؟»، «كلا، ليس بحوزتي المال الكافي لذلك؛ أسافر إلى مكانٍ ما قريب من فيراكروث».

وصل د. وثمة ببغاء على رأسه. تحدثنا ونحن واقفون، لأن د. كان متلهفاً للمغادرة. قالت ف. شيئاً ما إلى د. الذي ترجمه لي ببسمة قائلاً: «إنها تقول لو لم يكنْ الوقت متأخراً جداً كانت سترافقكَ حتى پاتشوكا وتعود بالباص». لم تقلْ شيئاً من هذا القبيل خلال الدقائق الثلاث التي كنا ننتظر فيها د. لماذا قالت له هذا؟ لقد ترجم كلماتها لي بطريقةٍ ودية جداً. اعذريني على كوني أكتب إليك هذه التفاصيل، لكنها قد تثير اهتمامكِ، في الأقل بعض الشيء.

من الجليّ أن علاقة تروتسكي الغرامية العابرة مع فريدا قد انتهتْ. في اليوم التالي كتب تروتسكي قائلاً:

«تذكرتُ أنني أمس[4] حتى لم أشكرْ «ف.» على نيتها مصاحبتي وتصرفتُ عموماً بأسلوبٍ يخلو من مراعاةٍ لمشاعرها. اليوم كتبتُ لها ولـ «د.» قليلاً من الكلمات الدمثة». في هذه الرسالة، كما هو الحال في الرسائل الأخرى، عبّر عن حبه الغامر لناتاليا الذي هيمن عليه بعد أن قطع علاقته مع فريدا؛ «إني أُحبكِ حباً جماً، ناتا، وحيدتي، حبيبتي الأبدية، الوفية، وضحيتي!».

تعتقد إيللا وولفي[5] أن فريدا، لا تروتسكي، هي التي أنهَتِ العلاقة الغرامية العابرة، ولعلها فعلتْ ذلك خلال زيارتها لسان ميغويل ريغالا. من هناك، كتب تروتسكي، رسالة من تسع صفحات يتوسَّل إليها بألّا تقطع علاقاتها معه، ويخبرها كم كانت تعني له خلال الأسابيع التي أمضياها معاً. «كان توسُّلاً، نوعاً من التوسُّل يقومِ به عاشق شاب في سن السابعة عشرة مع الفتاة التي شغفها حباً، وليس رجلٌ في العقد السادس من عمره. كان حقيقةً متيماً بفريدا، وكانت تعني له شيئاً كثيراً». بعثتْ فريدا الرسالة إلى إيللا،

4- «تذكرتُ أنني أمس»: م. س. - ك.
5- تعتقد إيللا وولفي: إيللا وولفي، حوار شخصي - ك.

لأنها، قالت، كانت رسالة جميلةً جداً. على الرغم من ذلك، أمرتْ صديقتها أن تمزق الرسالة بعد مطالعتها، وفعلتْ إيللا ما قيل لها. («*Estoy muy casanda del viejo*») كتبتْ فريدا («أنا متعَبةٌ جداً من الرجل العجوز»).

متباهيةً بأن الروسيّ العظيم مغرمٌ بها، مفتونةً بأفكاره وعقله، ومتأثرةً برغبته المتأجّجة، كانت فريدا مبتهجةً بأن تقيم علاقةً غرامية عابرة مع تروتسكي؛ لكنها لم تكنْ تحبه. في نهاية المطاف، كلاهما تراجعا عما يمكن أن يُفضي إلى وقوع كارثة. «من المستحيل أن يستمرا في علاقتهما[1] من دون أن يورِّطا نفسيهما كلياً أو من دون أن تحصل حادثة مع ناتاليا، دييغو، أو المخابرات الروسية (GPU)»، يقول جان ڤان هينوورت.

بعد رجوع تروتسكي من المزرعة إلى كويواكان في 26 يوليو، رجعَتِ الحياة في المنزل الأزرق إلى طبيعتها تقريباً. لكن الكيمياء الرقيقة بين الثنائيين تغيّرتْ بشكل مهذب ولطيف. لم تعدْ فريدا تتغازل بشكل فاضح جداً مع تروتسكي. لم تعدْ هنالك *sous-entendus*، لم تعدْ هنالك رسائل سِرِّية. لم تُعدْ تُسمع كلمة «حب» في تحيات الوداع بينهما. تروتسكي وفريدا أصبحا ببساطة صديقَين مقرَّبين. لكن العاشقين اللذين أصبحا صديقَين مقرَّبَين يحتفظان دوماً برعشةٍ قليلةٍ من الحميمية. في فيلم سينمائي يُظهر تروتسكي[2]، ناتاليا، فريدا، دييغو، جان ڤان هينوورت، وآخرين، أُخذ في كويواكان في

1- «من المستحيل أن يستمرا في علاقتهما»: ڤان هينوورت، حوار شخصي - ك.

2- في فيلم سينمائي يُظهر تروتسكي: صوَّر الفيلم إيڤان سي. أف. هيسلر، الذي كان يزور تروتسكي مع أبيه، فرنسيس هيسلر. إنه الآن ضمن مجموعة تروتسكي، معهد هووڤر، جامعة ستانفورد. مقاربة ناتاليا لفريدا كانت نوعاً ما مزيجاً غريباً من التحفظ والعاطفة. غالباً حين يأتي دييغو وفريدا إلى منزل كويواكان، لا تخرج ناتاليا من غرفتها. وفي أوقاتٍ أخرى، كانت ترحِّب بفريدا بقبلةٍ أو تُعطيها الأزهار (ڤان هينوورت، حوار شخصي). صور فوتوغرافية كثيرة للنزهات في ضواحي مكسيكو سيتي تُظهر ناتاليا لصق فريدا، كما لو أنها تراقب شخصاً لا تثق به. ثَمَّة سبب ماكر آخر لانتباه ناتاليا لفريدا ربما هي تلك العاطفة الفضولية التي تدفع بعض الأشخاص لأن يحبوا الشخص الذي يحبه الحبيب أو الحبيبة. إن حب الشخص نفسه يمكن أن يخلق نوعاً من الاشتراك في الجريمة بين المرأتين. كانت علاقة ناتاليا القوية بفريدا قد استمرتْ حتى بعد مقتل تروتسكي ولم ترَ ناتاليا فريدا على مدى أعوام كثيرة. تعتبر ناتاليا، في سبيل المثال، مسألة أخذ زيارة شخص فرنسي من أنصار تروتسكي للمكسيك في عقد الأربعينيات بغرض رؤية اللوحات الجصِّية في كويواكان التي أنجزها طلبة فريدا تحت إشرافها كمسألة أساسية (ڤان هينوورت، حوار شخصي) - ك.

1938، تقرفص فريدا في حضن ريفيرا بطريقة القطة الصغيرة ضبطاً بحيث يشك المرء بأنها كانت تسعى لإثارة غيرة حبيبها السابق. على شفتيها نصف الابتسامة الاستفزازية التي رسمتها على ثغرها في «*تذكّر جرح مفتوح*».

بعد شهور من انتهاء علاقتهما الغرامية العابرة، في السابع من تشرين الثاني/ نوفمبر، 1937، الذكرى السنوية لـ «ثورة أكتوبر» وكذلك عيد ميلاد تروتسكي، أعطتْ فريدا حبيبها السابق هديةً. كانت الهدية هي واحدةٌ من أكثر الصور-الذاتية سحراً (اللوحة رقم 12). بنحوٍ فضوليّ، تقدّم هي نفسها للزعيم الثوري بهيئة امرأة بورجوازية أو أرستقراطية ذات أسلوب استعماري بدلاً من امرأة تيهوانا أو ناشطة سياسية. إنها تقف مثل المغنية الأولى في الأوبرا بين ستارتين مع كل طريقة عذراء كريولية a Creole، تحمل في يديها المشبكتين بطريقةٍ أنيقةٍ باقة زهور وورقةً كُتبتْ عليها الكلمات الآتية: «إلى ليون تروتسكي مع كل الحب أهدي هذا الرسم في السابع من تشرين الثاني، 1937. فريدا كاهلو في سان أنجيل، المكسيك».

ارتدتْ «أكبر عددٍ ممكن» من الجواهر الاستعمارية بلون قرنفلي أرجواني وشريطاً أحمرَ في شعرها. شفتاها بلون قرمزي، وجنتاها ورديتان، وأظافرها مطلية بالأحمر. كانت قد اختارتْ ألوان ملبسها بمهارةٍ شديدة - تنورة وردية كالسلمون، شال *rebozo* بلون المغرة، وبلوزة بلون أحمر داكن، كل ذلك أُبرز للعيان بصورةٍ جميلةٍ جداً بإزاء خلفية الرسم الخضراء الزيتونية. كان المزيج الأصيل جداً من الألوان يوحي بأن إحساس فريدا باللون، على غرار موضوع لوحتها، يأتي مباشرةً من حياتها - من الألوان التي تلبسها فعلاً. في الواقع، كانت دقتها الجمالية في الفَنّ جزءاً من الحافز نفسه الذي جعلها تعتني عنايةً كبيرةً بملبسها، الديكور الداخلي - حتى في ترتيب مائدتها. كان الإطار المخمليّ الورديّ والأخضر الذي اختارته لهذا البورتريه-الذاتي، في سبيل المثال، يُتمّم الرسمَ بالطريقة نفسها التي يُصبح فيها شالُها الأصفر مناسباً لفريدا. إنه يؤكد رأيها بأنه لا يوجد انقسام كبير بين موضوع فاتن أو حلو وبين عملٍ فنّي[1].

في أول *بورتريه-ذاتي* لها، أهدتْه إلى حبيبها الأول حين رفضها، فريدا

1- أي بمعنى أنه لا يوجد انقسام بين الشكل والمضمون في أي عمل فني - م.

مبتهجة وعفيفة تتضرع إليه كي يعود إليها؛ فريدا الدنيوية، المغوية، في بورتريه تروتسكي، كونها رفضتْ حبيبها، هي الآن تضايقه بأن تعيد نفسها إليه بهيئة بورتريه. «أنا معجب منذ أمدٍ بعيد[1] بالبورتريه الذي رسمته فريدا كاهلو دي ريڤيرا المعلَّق على جدار مكتب تروتسكي»، كتب الشاعر وكاتب المقالات السريالي الفرنسي أندريه بريتون في العام التالي، «كانت قد رسمتْ نفسها مرتديةً رداءً من الأجنحة المزخرفة بالفراشات وهذا الزي على وجه الدقة هو الذي ترسمه بعيداً عن الحاجب العقلي. كان لنا الامتياز بأن نكون حاضرين، كما في معظم أكثر الأيام البهية للرومانسية الألمانية، عند دخول شابّةٍ مُنحتْ كل مواهب الإغراء، شابّةٍ تعوّدتْ على مجتمعِ رجالٍ موهبين». وهكذا تظهر فريدا ليس فقط في البورتريه-الذاتي الذي أهدته إلى تروتسكي بل كذلك في الرسوم المعاصرة له تقريباً «*فولانغ - تشانغ وأنا*»، «*أنا وكلب صغير*» و«*تذكّر جرح مفتوح*». ربما كان بمستطاع بريتون أن يصف هذه البورتريهات الذاتية حين كتب: «ما من فَنٍّ أنثوي حصرياً أكثر من هذا، بمعنى أنه، كي يكون مغرياً قدر الإمكان، إنه فقط تلقائي جداً أن يلعب الدور بالتناوب بأن يكون طاهراً تماماً ومؤذياً تماماً. إن فَنّ فريدا كاهلو هو شريط حول قنبلة».

1 - «أنا معجب منذ أمدٍ بعيد»: أندريه برتون، «فريدا كاهلو»، في «*السريالية والرسم*»: 141 - 144 - ك.

الفصل الرابع عشر
رسامة بحقّها الشخصي

بعد انتهاء العلاقة الغرامية العابرة بين فريدا وتروتسكي، استأنفتْ حياة آل ريفيرا النمط، المستقرّ والمقبول إلى حدٍ ما، الخاص بأنشطتهما المشترَكة واستقلالهما المتبادَل. فريدا ودييغو، كلاهما عملا ولعبا بكل ما أوتيا من جِدٍّ ودأب. باتتْ علاقاتهما الغرامية عَرَضيةً أكثر. كانت فريدا تضحك من تهرّبات دييغو، وتابعتْ تهرّبها هي خلسةً. كانت قد بدأتْ، زيادةً على ذلك، تأخذ حياتها المهنية بجدّية أكثر، وراحتْ ترسم بنحوٍ منضبط أكثر وحسّنتْ مهاراتها الفنية كثيراً؛ بين عاميْ 1937 و1938، أنتجتْ رسوماً أكثر من كل تلك الرسوم التي أنجزتها طوَال أعوام زواجها الثمانية الفائتة. أغلب الظن وهي تدرك هذه التغييرات، أسرّتْ إلى لوسيانه بلوخ في رسالةٍ مؤرّخة في الرابع عشر من شباط/ فبراير، 1938 [1]، بأنّ مجيء تروتسكي إلى المكسيك هو أفضل شيء جرى في حياتها حتى الآن.

«حبيبتي إيللا»، كتبتْ إلى إيللا وولفي (بالإسبانية) في الربيع[2]،

كنتُ أريد أن أكتبُ إليكِ منذ دهور، إنما كما هي الحال دوماً، لا أعرف ما هي «اللَّخْبَطات» التي دخلتُ فيها بحيث إنّني لم أردْ على رسائلك ولا حتى أنا نفسي أتصرّف كالأشخاص الأسوياء... حسناً، *niña*، اسمحي لي أن أعبّر لكِ عن شكري وامتناني على رسالتكِ وعلى لطفكِ بسؤالكِ عن قمصان دييغو، إني متأسفةٌ لأني لم أكنْ قادرةً على إعطائك القياسات التي طلبتِها مني، فعلى الرغم من كل تفتيشاتي في ياقاتها، لم أجدْ أيَّ أثرٍ لما

1- في رسالةٍ مؤرّخة في الرابع عشر من شباط/ فبراير، 1938: رسالة فريدا إلى لوسيانه بلوخ في أرشيف السيدة بلوخ الشخصي - ك.

2- كتبتْ إلى إيللا وولفي في الربيع: الرسالة مؤرخة: «الأربعاء 13»، 1938 - ك.

يمكن أن نسميه رقماً يدل على ثخن عنق السيد دييغو ريڤيرا وبارينيتوس[1].

وبناءً على ذلك أعتقد أن أحسن شيء يمكننا القيام به، في حالة وصول هذه الرسالة في الوقت المناسب، وهو ما أشك فيه كثيراً، هو أن أطلب من مارتن أن يشتري لي مشكوراً ستة من أكبر القمصان المتوافرة في النيوڤا يوريس Neuva Yores، تلك القمصان التي تكون كبيرةً جداً بحيث يبدو كأنه من غير المعقول أن تكون مناسبة لفردٍ ما، أي بمعنى أكبر القمصان على سطح الكوكب، الذي دأبنا تسميته بالأرض. في ظنّي أن بمقدوركِ أن تشتريها في المخازن المخصصة للبحارة، هناك في واحدٍ من مخازن سواحل نيويورك، أيَّ واحد... لا يسعني أن أتذكر، كي أصفه لكِ كما يتعيَّن عليّ. خلاصة القول، إن لم تجديها، حسناً... *ni modo* [لا يهم] على أية حال، إني ممتنة لكِ على اهتمامك واهتمامه هو أيضاً [مارتن تيمبل هو صاحب مصنع ويساريٌّ أسّس، خلال صعود النازية، منظّمةً في مكسيكو سيتي، كان دييغو وفريدا عضوَين فيها، كانت تُعنى بجمع التبرعات لمساعدة الناس على الهرب من ألمانيا الهتلرية؛ كانت لتيمبل علاقة حب استمرتْ سبع سنوات مع مارغريتا، شقيقة فريدا من أبيها، وعندما لم يتزوَّجْ منها دخَلَتْ ديراً للراهبات].

اسمعي، *niña*، قبل بضعة أيّام خلتْ، تلقّى دييغو مذكّرة من بويت، يقولُ فيها إنّه يقولُ له شكراً، وإنَّ عليه أن يرسل إليه مشكوراً الدراهم the *mosca* من كوفيجي [هكذا؛ كوفيجي، فريدي، إنك، كان هو ناشر بورتريه ولفي وريڤيرا المرسوم في العام 1938 المسمّى «بورتريه *للمكسيك*» والدراهم من الرجل الذي اشترى منه الرسم الزيتي أو الرسم بالألوان المائية]. قولي له إنه في الحقيقة فقد رسائل متنوعةً والسبب الذي يُعطيه بويت في رسالته هو السبب الصحيح تماماً. لذا سيكون من الجيد أنه مهما يجب القيام به مع الدراهم القوية وغير المفكَّر فيها جيداً ينبغي إرسالها بشكلٍ خاص كي لا يسرقها اللصوص [in order to avoid that the *rupas se la avancen*] [بالاستخدام الشائع، *rupas* تعني «لصوص» و«*se la avancen*» تعني «يسرقوه»]. كما ترين، علاقتي الغرامية العابرة تغدو منمَّقةً أكثر فأكثر كل يوم، ويمكنكِ أن تفهمي أهمية اكتسابٍ ثقافيٍّ ضمن نطاق ثقافتي الواسعة والعميقة! يقول دييغو أن تبلّغي

1- ورد اسم والد وأم السيد دييغو في النص الأصل الإنكليزي كما يلي:
Don Diego Rivera Y Barrientos - م.

تحياته إلى بويت، والشيء نفسه لـ «جاي» [ابن آل وولفي]، جيم [شقيق إيللا] وكل الأصحاب *cuatezones الرائعين.*

إن أردتِ أنْ تعرفي شيئاً ما عني شخصياً، هو ذا ما لديّ: منذ أن غادرتِ هذا البلد الجميل، عانيتُ من حافر مريض، أي بمعنى، قدم مريضة. مع العملية الجراحية الأخيرة التي أجروها لي (قبل شهر واحد ضبطاً)، إني أبرأ وقد وجهوا لي ضرباتٍ متتالية أربع مرات. كما ستفهمين، أشعر أني «مثالية» «poifect» فعلاً وأشعر كأني أتساوى مع الأطباء، وسائر أسلافهم، بدءاً من آبائنا الصالحين، بحسب المصطلحات العامة، آدم وحواء. لكن بما أن هذا لن يكون كافياً كي يواسيني، ولن يدعني أنعم بالراحة والطمأنينة، كوني ثأرتُ من أولئك اللقطاء، إني أمتنع عن عقوبات من هذا الطراز، وهي ذي أنا، وقد تحوّلتُ إلى «قدّيسة» حقيقية أتحلى بالصور وبسائر الأشياء التي تميّز تلك الكائنات الحية الخاصة بحقبةٍ ما the special fauna... والأكثر من ذلك، أشياء غير مقبولة إلى حدٍ ما وقعتْ لي هي أساس بليتي، أشياء لن أحكيها لكِ لأنها ضئيلة الأهمية. أما البقية، الحياة اليومية، إلخ، فهي على وجه الدقة هي كما تعرفينها دوماً، باستثناء سائر التغييرات الطبيعية بسبب الحالة الباعثة على الأسى التي يجد فيها العالم الآن نفسه، أيّ فلسفة، وأيّ فهم!

ناهيكِ عن المرض، الفوضى السياسية، زيارت السياح الأمريكيين، ضياع الرسائل، السجالات الريڤيرية «نسبة إلى ريڤيرا» الانشغالات ذات الطبيعة الوجدانية، إلخ. حياتي، أشبه بقصيدة للوبيث ڤيرالدي[1]... على غرارها مرآته اليومية. [فريدا تقتبس بيتاً شعرياً من قصيدة ڤيرالدي المعنونة «المقطوعة الناعمة» «*La Suave Patria*»: الوفية لمرآتك اليومية *Fiel a tu espejo diario*...] ديغو بدوره كان عليلاً، لكنه الآن معافى تقريباً، إنه يواصل عمله كشأنه دوماً، يعمل كثيراً وبشكل جيد، إنه أكثر بدانةً، ثرثار وطمّاع بالقدر نفسه، إنه ينام في حوض الاستحمام، يطالع الصحف في المرحاض ويسلي نفسه على مدى ساعات وهو يلاعب السيد فولانغ – تشانغ (القرد الصغير) الذي من أجله تم الحصول على زوجة له، إنما لسوء الحظ تبين أن السيدة التي

---

1 – لوبيث ڤيرالدي (1888 – 1921): شاعر مكسيكي. كان عمله هو بمنزلة رد الفعل حيال الحداثة ذات التأثير الفرنسي، والذي يُعدُّ، بوصفه تعبيراً عن المواضيع المكسيكية الخالصة والتجربة العاطفية، فريداً في نوعه. حقق شهرةً واسعته في بلده الأصلي، لذا يُعدُّ لوبيز ڤيرالدي شاعر المكسيك الوطني – م.

نحن بصددها كانت محدودبة الظهر قليلاً، ولم تُبِرَّ الجنتلمان بما يكفي من أجل إتمام الزواج المرتَقَب، لذا لن تكون هنالك ذُرِّية. ما يزال ديغو يفقد كل الرسائل التي تصل إلى يديه، إنه يترك أوراقه في كل ناحيةٍ وصوب... إنه يغدو نزقاً جداً حين يدعوه أحدهم إلى تناول وجبة طعام، إنه يوزع مجاملاته على سائر الفتيات الحلوات، وفي بعض الأحيان... يقوم بـ «*ojo de hormiga*» [يقوم بـ «عين النملة» هو تعبير شائع عن الاختباء أو التواري عن الأنظار] مع عددٍ من فتيات المدينة اللائي يصلن بصورةٍ غير متوقَّعة، بذريعة أن «يُريهن» لوحاته الجصِّية، يأخذهن مدة يوم أو يومين... كي يشاهدن المناظر الطبيعية المختلفة... من أجل التغيير، لم يعدْ يتشاجر كما كان يفعل من قبل مع الناس الذين يزعجونه حين يكون مستغرقاً في عمله، أقلامه الحبر تجفّ، ساعته الجدارية تتوقَّف وكل خمسة عشر يوماً يجب إرسالها من أجل ضبط توقيتها، إنه يواصل لبس حذاء المشتغل بالتعدين الضخم ذاك (إنه يستخدم الحذاء نفسه طَوَال ثلاثة أعوام). إنه يغضب حين يضيع مفاتيح السيارة، وعادةً تظهر في جيبه هو، إنه لا يمارس أيَّ تمرين رياضيّ ولا يأخذ أيَّ حمامٍ شمسيّ البَتَّة، إنه يكتب المقالات للصحف التي تثير لغطاً مروِّعاً، إنه يدافع عن «الشيوعية الأممية الرابعة» بالعباءة والسيف، وهو مفتون لأنَّ تروتسكي هنا. الآن، لقد حكيتُ لكِ إلى حدٍّ ما التفاصيل الرئيسة... كما يمكنكِ أن تنتبهي، لقد رسمتُ بالزيت. وهو شيء ما أصلاً، بما أني أمضيتُ حياتي حتى الآن مغرمةً بديغو وأنا عديمة الفائدة فيما يتعلق بالعمل، لكني الآن إنّي مستمرة في حُبّ ديغو، وما هو أكثر لقد باشرتُ برسم القرود بشكل جِدّي. الشؤون المتعلقة بالحالة العاطفية والغرامية... كانت هنالك قلّة، لكنها لم تتجاوزْ العلاقات الغرامية قصيرة الأجل... كريستي تعاني من مرضٍ شديد، أجروا عملية جراحية لمرارتها وهي في حالةٍ حرجةٍ جداً، كنا نعتقد أنها ستموت، لحسن الحظ، ظلَّتْ على قيد الحياة بعد العملية، وهي الآن في حالةٍ صحية جيدة جداً، وحالياً مع أنّها لا تشعر بنحوٍ جيد جداً، هي أفضل بكثير... الصغيران جديران بالعبادة، إيل تونيتو (الفيلسوف) [أنطونيو كاهلو] يزداد ذكاءً يوماً بعد يوم وهو يشيد أشياءَ كثيرةً بـ «الآلية». آيزولديتا في المرحلة الثالثة، هي جد سيئة السلوك وهي فاتنة جداً. أدريانا شقيقتي والأشقر الصغير فيراثا، زوجها (هؤلاء هم الذين مضوا معنا إلى إيكستابالابا) يتذكّرونكِ دوماً ويتذكّرون بويت، وهم يبعثون إليكما تحيّاتهم...

حلوة حقاً، أتمنى أنه مع هذه الرسالة الاستثنائية، في الأقل ستحبّينني

قليلاً من جديد، وهكذا شيئاً فشيئاً ستُغرمين بي كسابق عهدكِ... ردّي عليَّ حبيبتي بأن تكتبي إليّ رسالة قوية برسميةٍ أقلّ تملأُ بالفرح *algería* هذا الفؤادَ الحزينَ جداً الذي يخفق من أجلك من هنا تك-تاك!!! الأدب رهيب فيما يتصل بتمثيل وإعطاء حجم الجلبة الداخلية، لهذا فهي ليستْ غلطتي إنه بدلاً من أن أطلق صوتاً كصوت القلب، أطلق صوتاً كصوت ساعة عاطلة، لكن... إنكِ تعرفين ما أعني، أولادي الأعزاء! ودعيني أقول لكِ، إنها لسعادةٌ غامرة. قبلاتٌ كثيرة لكليكما، كثيرٌ من العناقات، كل قلبي، وإذا ما بقي شيء قليل قسّميه بين جاي، جيم، لوسيانه، ديمي [ستيفن ديمتروف] وكل توائم *cuates* روحي. بلّغي وافر حُبّي لأمّكِ وأبيكِ وللطفل الصغير الذي يحبّني حبّاً جمّاً.

فتاتكِ المُحبة والمتنوِّعة

فريدوتشين

«كما يمكنكِ أن تنتبهي، لقد رسمتُ بالزيت»، كتبتْ، وفي الحقيقة كانت قد فعلتْ ذلك. من العام 1937، ناهيك عن «*فولانغ - تشانغ وأنا*»، الـ «*بورتريه-ذاتي*» الذي عملته لتروتسكي، و«*ذكرى*»، تأتي «*أنا ومرضعتي*»، «*ديماس المتوفى*»، والحياة الساكنة المسماة «*أنا أنتمي إلى مالكي*». اللائحة الخاصة بالعام 1938 لا تضمّ فقط «*تذكّر جرح مفتوح*» و«*أنا وكلب صغير*»، لكن أعمالاً من مثل «*أربعة مقيمين في المكسيك*»، «*طالبوا بالطائرات ولم ينالوا سوى أجنحة القش*»، «*فتاة بقناع الموت*» و«*أنا ودميتي*»، «*ماذا أعطاني الماء*» وثلاث لوحات أخرى هي حيوات ساكنة: «*إجاصات شائكات Tunas*» و«*أشجار الصبار الأمريكي Pitahayas*»، و«*فاكهة الأرض*». عدا ذلك، ليس فقط لم تكنْ فريدا منتجةً أكثر؛ بل أصبحتْ أيضاً ماهرةً أكثر في أن تجعل فنها ينسجم مع شخصيتها المتطوّرة. بوسائل محنكة لم تقتصرْ رسومها الآن على وصف «وقائع» حياتها بل احتوتْ على ملامح من كينونتها الداخلية ومن الطريقة التي فهمتْ فيها علاقتها بالعالم. كما شاهدنا، «*فولانغ - تشانغ وأنا*»، الـ «*بورتريه-ذاتي*» المُهدى إلى تروتسكي، و«*تذكّر جرح مفتوح*»، هذه الرسوم تُظهر بجلاء ثقتها الجديدة بجاذبيتها الأنثوية. رسومٌ أخرى، من مثل «*ذكرى*»، «*أنا ومرضعتي*»، وبخاصة «*ماذا أعطاني الماء*» هما دليلان واضحان بشكلٍ متساوٍ على تطوّرها نحو مزيدٍ من التعقيد النفسي والحنكة التقنيّة.

أعمال عدة من هذه الحقبة الزمنية توحي بأن فريدا كانت لا تني تشعر بالحزن الناجم عن عدم قدرتها على إنجاب الأطفال؛ ومن المرجَّح أنها خبرتْ إسقاطاً أو إجهاضاً آخر في العام 1937. «*أنا ومرضعتي*»، «*ديماس المتوفَّى*»، «*أربعة مقيمن في المكسيك*»، «*طالبوا بالطائرات ولم ينالوا سوى أجنحة القش*»، و«*الفتاة بقناع الموت*»، هذه الرسوم كلها تُظهر أطفالاً في أوضاع غير سعيدة؛ في سائر هذه اللوحات باستثناء «*ديماس المتوفَّى*» (وربما «*الفتاة بقناع الموت*»)، الطفلة هي فريدا. هذا الحنين المَرَضي (النوستالجيا) إلى طفولتها وصباها يعكس، في اعتقادي، الرغبات الأمومية المتأججة الحالية - فريدا تمثّل نفسها بهيئة الطفل الذي لم تستطعْ أن تُنجبه. «*أنا ودميتي*» هو حتى تصريحٌ مُشدَّد عن رغبتها المُحبَطة في أن تصبح أمّاً.

اثنان من هذه الرسوم - «*أنا ومرضعتي*» و«*أربعة مقيمين من المكسيك*» - يُظهران أيضاً استغراق فريدا في جذورها الضاربة في ماضي المكسيك، وهو شغفٌ بإرثها الذي ربما تضاعف بوساطة الإدراك المتجدد بأنها لن تخلّف ذُرّيةً تربطها بأجيال المستقبل. أخلاقية «مكسكانية»[1] تخللتْ أكثر فأكثر في هذه الأعوام وجود فريدا على مستويات كثيرة: كانت موضةً، موقفاً سياسياً، دعماً سايكولوجياً. عبّرتْ عن نفسها في سلوكها ومظهرها، في ديكور منزلها، وفي فنّها.

فريدا أطلقتْ حكماً صائباً بشأن «*أنا ومرضعتي*»، الذي رسمتْ فيه نفسها بوصفها طفلةً رضيعة مع رأس امرأة بالغة، ترضع بين ذراعَيْ مرضعتها الهندية السمراء، كونه واحداً من أفضل رسومها (اللوحة رقم 10). إنه إعلان عن إيمانها باستمرارية الثقافة المكسيكية، إيمانها بالرأي القائل إن الإرث المكسيكي الموغِل في القِدم يُولَد ثانيةً في كل جيل جديد[2]، وبأن فريدا،

1- أخلاقية مكسيكانية Mexicanidad: هنا كلمة مكسيكانية تعني انتماءها للمكسيك. مثلما نقول: «عراقيَّة الجواهريّ»، أو «عربيّة الانتماء»، إلخ - م.

2- الإرث المكسيكي الموغِل في القِدم يُولد ثانيةً في كل جيل جديد: قالت فريدا إنها رسمتْ نفسها بجسم طفلة رضيعة ورأسها كما بدا عليه في وقت إنجاز البورتريه لأنها كانت تريد أن تُظهر استمرارية الحياة (ملاحظات ليزلي). في إدراكها لاستمرارية الثقافة المكسيكية، لا بدّ أنها أيّدَتْ رأيَ أوكتافيو باث، الذي أشار إلى أن موقف التقليد المكسيكي حيال الزمن هو شعور

باعتبارها فنانة بالغة، ما فتئتْ تتغذّى عن طريق أسلافها الهنود. وفي هذا الرسم كانتْ حرفياً قد وضعتْ كينونتها في حضن الماضي الهنديّ، مازجةً إحساسها بشأن حياتها الخاصة مع توكيد ثقافة العصر ما قبل الكولومبي على السحر والشعائر، نظرتها (أي الثقافة) الدورية للزمن، رأيها بالقوى الكونية والبيولوجية العاملة معاً، والأهمية التي تُعطيها للخصوبة. يُعيد الرسم إلى الأذهان الاعتداد الشعائري المعروف بالمنحوتة الحجرية أولميك Olmec المدعوة *Señor de las Limas*، وفيها يظهر طفل بوجه إنسان بالغ محمول بين ذراعَيْ ذكر بالغ. كما يُذكرنا الرسم بمنحوتات خزفية «سيراميك» كتلك من جاليسكو (100 ق. م – 250 م). التي تصف أمّاً تحمل طفلها الرضيع، وفيها، كما في «*أنا* ومرضعتي»، قنوات وغدد الثديين[1] اللذين يدرّان الحليب كشفتهما بشكل شبيه بالنبات على سطح الثديين. ضخمة الجسد وسمراء، مرضعة فريدا هي تَقْسِيَةٌ concretization للإرث الهندي للمكسيك وللأرض، للنباتات، للسماء المكسيكية. كما لو أنها تتعاطف مع أمّها المرضعة، أوردة الحليب الأبيض في ورقة نبات ضخمة في الخلفية محتقنة. قطرات المطر في السماء هي «حليب من مريم العذراء»[2]؛ وهكذا شرحتْ مرضعة فريدا الهندية لها ظاهرة المطر. ورقة النبات المحتقنة و«حليب مريم العذراء»، فرس النبي ويرقانة الفراشة/ الفراشة الممسوخة التي تم تمويهها

عاطفي بالارتباط مع الماضي. المكسيك هي: «بلاد المواضي [جمع ماضي] المركّبة أحدها فوق الآخر. شُيّدتْ مكسيكو سيتي على أنقاض تينوتشيتلان؛ المدينة الأزتيكية التي شُيّدتْ عل شاكلة تولا، المدينة التولتيكية Toltec city التي بُنيتْ على شاكلة تيوتيهواكان، أول مدينة عظمى في القارة الأمريكية. كلّ شخص مكسيكيّ يحمل بين جوانحه هذه الاستمرارية، التي تعود إلى ألفي سنة مضتْ. لا يهمّ أنّ هذا الحضور هو حضور غير واعٍ تقريباً ويتخذ الأشكال الساذجة للأسطورة وحتى المعتقد الخرافي. إنه ليس شيئاً معروفاً بل شيئاً مَعيشاً» (باث، «أفكار: المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية»، «نيويوركر»، 17 أيلول، 1979: 140–141) – ك.

1- قنوات وغدد الثديين: هنا، كما في مناسبات أخرى، استخدمتْ فريدا صورةً توضيحية طبية كمصدر للتشريح الداخلي. أرشيف فريدا كاهلو الشخصي يحتوي على صفحة من كتالوغ بيع «مساعدات نفسية مصممة على أسس علمية» يصوّر قنوات وغدد الثدي الذي يدرّ حليباً. توجد سابقة أخرى لفكرة إظهار القنوات والغدد في داخل الثدي هو الثدي بتشريحه الداخلي الذي تكشف كما لو في صورة لأشعة سينية في «جدارية ريفيرا بـ [قصر الفنون الجميلة]»، النسخة الثانية للوحته الجصّية في «مركز روكفيلر» – ك.

2- «حليب من مريم العذراء»: ملاحظات لبزلي – ك.

حيال سيقان وأوراق النباتات، كلها تعبّر عن إيمان فريدا بتداخل وتشابك كل نواحي العالم الطبيعي وعن إسهامها هي في هذا العالم.

«أنا أظهر بوجه[1] امرأة بالغة وبجسم طفلة، بين ذراعيْ مرضعتي»، قالت فريدا عن *«أنا ومرضعتي»*. «من حلمتيْ ثدييها يهطل الحليب كما لو من السماء... لقد خرجتُ إلى العالم وأنا أشبه مثل هذه الفتاة الصغيرة وهي قويّة جداً ومشبعة جداً بالعناية الإلهية، بحيث إنّها جعلتني أتوقُ إلى النوم». كما قالت إنها رسمتْ وجه المرضعة بوصفه قناعاً لأنها لا تتذكر شكل مرضعتها. لكن القضية أكثر تعقيداً من ذلك. ذلك أنه على الرغم من أن فريدا ربما كانت تنوي أن تكون المرضعة صورةً دموية المزاج، تمتاز بإعادة الطمأنة، من النوع الذي يمكنها فيه أن تهدهدها كي تنام، ثَمّة شيءٌ قليل مريح في مظهر المرضعة. قناع توتيهواكان Totihuacan الحجري المُخيف بعينيه المحدِّقَتين المشدوهتين بالكاد يكون فاتراً أكثر من صورة أمّ؛ قناعٌ دفني «خاص بالدفن»، إنه يستدعي الوحشية الشعائرية للماضي المكسيكيّ، ويوحي بأن ذلك الماضي يشمل الحاضر ويهدّد حياة فريدا. تظهر فريدا في الوقت نفسه مصانةً من جانب المرضعة وممنوحةً بوصفها ضحيّةً قربانيّة.

ولم تكنْ فريدا تشبه طفلةً رضيعةً غافية، راضيةً، مُحتضَنة. النظرة الثاقبة التي تلقيها على المُشاهد يبدو أنها تقول إنه جنباً إلى جنب مع الحليب، الذي وصفته باعتباره «مُشبَعاً بالعناية الإلهية»، تتشرّب هي أيضاً معرفةً مروِّعةً تتعلّق بقَدَرِها هي. ذلك الشعور الفاجع بالقَدَر ربما يمتلك أيضاً معنىً إضافياً مسيحيّاً: الرسم متناظر بشكل جليّ مع موضوع الـ «Madona Caritas» الذي تُرضع فيه مريم العذراء الطفل الوليد يسوع المسيح، كما يمكن مقارنته مع المنحوتة المسمّاة «آلام يسوع المسيح بين ليلة العشاء الأخير وموته» «pietà»[2].

ربما يوجد أيضاً بُعد آخر لـ *«أنا ومرضعتي»*. المرضعة المُخيفة لها شعرٌ

1- «أنا أظهر بوجه»: م. س. - ك.

2- آلام المسيح بين ليلة العشاء الأخير وموته أو «pietà»: موضوع في الفَنّ المسيحي يُظهر مريم العذراء وهي تهدهد جثة يسوع المسيح، هذا الموضوع متوافر في كثير من الأحيان في اللوحات الفنية والأعمال النحتية، وهو شكل خاص من أشكال التفجع على يسوع المسيح. وهو مَشهد من «آلام المسيح بين ليلة العشاء الأخير وموته» الموجود في الحكايات المتسلسلة عن «حياة المسيح» - م.

أسودُ مهلهل وحاجبان متّصلان، وهما إشارة أنها جدّة الطفلة أو ربما جانب آخر من فريدا. في الواقع، «*أنا ومرضعتي*»، مثل «*ولادتي*» هما بورتريه-ذاتي مزدوج؛ مظهر واحد من مظهريْ فريدا يرعى أو يغذّي الآخر، يُصبح النصف المعزِز للحياة في الازدواجية الجوهرية لذات فريدا البالغة.

مثلما ترى الطفلة في «*أربعة مقيمين في المكسيك*» قَدَرَها في الهيكل العظمي بالمربع، بالطريقة عينها «*الفتاة بقناع الموت*» يوحِّد انشغال فريدا والمكسيك بالموت. الطفلة - وفي الأرجح هي فريدا، لأنها تبدو شبيهةً بالفتاة الصغيرة في «*أجدادي، أبواي وأنا*» - تقف في منظر طبيعي قاحل يحمل *zempazúchil*، الزهرة الصفراء التي ترافقتْ في المكسيك منذ الأزمنة الأزتيكية مع الموت وهي تُستخدم لزركشة القبور في «يوم الموتى»[1]. قَدَرُها، كونها فانيةً، قد رفرفَ على وجهها بهيئة قناع جمجمة بيضاء. الرسم الصغير جداً، لا يزيد حجمه على حجم راحة يد، كان هدية إلى دولوريس دي ريو، التي تقول[2] إنه يمثل طفل فريدا الذي لم تستطعْ أن تنجبه، وكان قد حرّضها على رسمه حوار بينها هي وبين فريدا بشأن تعاسة فريدا كونها لم تكنْ قادرةً على حمل طفل دييغو.

«*ديماس المتوفَّى*» (اللوحة رقم 11) قد تمّ التعرّف عليها في شريطٍ منقوش كُتب عليه ما يلي: «الطفل المتوفى *difuntito* ديماس روساس في الثالثة من عمره، 1937» (في المكسيك، يوم الموتى هو مناسبة تستغرق بضعة أيام وهو مكرّس للأطفال المتوفّين، أو *difuntitos*). ديماس روساس هو طفل هنديّ، ربما يكون أحد الأبناء الكثيرين المنتمين لأسرة تقيم في

1- عيد الموتى، بالإسبانية: *Día de Muertos*، هو عطلة يُحتفل بها في أرجاء المكسيك، وبالأخص في المناطق الوسطى والجنوبية من المكسيك ومن جانب الأشخاص الذين يتحدرون من السلالة المكسيكية المقيمة في أمكنة أخرى، بخاصة في الولايات المتحدة. وهي عطلة معترف بها في بلدان أخرى. هذه العطلة التي تستمر بضعة أيام تركز على لم شمل العوائل والأصدقاء للصلاة لولتذكّر أفراد الأسرة والأصدقاء ممَن رحلوا عن عالمنا ومساعدتهم في دعم رحلتهم الروحية - م.

2- دولوريس دي ريو... تقول: دولوريس ديل ريو، حوار شخصي. فريدا رسمَتِ الطفل بقناع الموت ثانيةً في رسم شديد الشبه (مفقود الآن)، كان قد تم نسخه طبق الأصل في «*نوفيداديس*» (مكسيكو سيتي)، ملحق México en la Cultura، 10 حزيران/ يونيو، 1951: 2 - ك.

إكستاپالاپا») استخدمهم ريڤيرا كموديلات كان الفنان عرّاباً compadre له (الـ «compadre» هو شخص له صلة بشخص آخر نتيجة طقس ديني معين؛ ريڤيرا ووالد ديماس أصبحا compadres حين تم تعميد ديماس واختير ريڤيرا بوصفه عرّاباً). على الرغم من نقاشات دييغو العلمية، أصرَّ والد هذه الأسرة على استشارة المعالجين بوساطة السحر بدلاً من الأطباء المعاصرين الذين درسوا العلوم الطبية، وكانت النتيجة أن أولاده راحوا يموتون واحداً إثر الآخر. في هذا الوضع، كما في رسمها، كانت فريدا قد استجابتْ بنوعٍ من الحزن المؤمن بالقضاء والقَدَر بدلاً من الصدمة أو الحُنُوّ الوجدانيّ. وعلى غرار عددٍ كبير من الذين شهدوا الفقر والموت مراراً، عرفتْ هي حق المعرفة كم كانت عاجزةً عن تغيير النتيجة.

الرسم يتبع تقليداً مكسيكياً لفن رسم ما بعد الوفاة الذي يعود إلى الأزمنة

1- أسرة تقيم في إكستاپالاپا: كتاب بيرترام دي. وولفي «*بورتريه للمكسيك*» يصوِّر عديد بورتريهات ريڤيرا للأطفال المنتمين لأسرة روساس (انظرْ في سبيل المثال، *بورتريه لديماس*، 1935، اللوحة 51)، ويكتب وولفي عن الأسرة المقيمة في إكستاپالاپا في الصفحتين 27 28-. يعتقد أليخاندرو غوميث أرياس أن ديماس هو ابن أخ أحد خدم منزل آل ريڤيرا. ديماس يعتمر تاجاً كرتونياً: لا يستطع المرء سوى أن يأمل بأن كساء ديماس المهرجاني الفقير لا شأنَ له بالزي المكسيكي العتيق الذي استمر حتى الربع الأول من القرن العشرين وقد وصفه إرنست غرونينغ في كتابه المعنون «*المكسيك وإرثها*»، المنشور في العام 1928. يتحدّث غرونينغ عن الممارسة التي كانت جزءاً من السهرات عند جثة الميت قبل دفنها، هذه السهرات تقوم بها العوائل الفقيرة وتتألف من إرجاء دفن جثث الأطفال «من أجل تثقيف edification الجيران، على مدى أربع وعشرين ساعة أو أكثر». ويقتبس تقريراً عن المكسيك كتبه قس فرنسي أقام في المكسيك على مدى عشرين عاماً في منتصف القرن التاسع عشر: «لقد تكلّمتُ عن طقس إكساء الأطفال المتوفين، وعن تزيينهم بأجنحة حرير، تيجان ورقية، بالأزاهير والأشرطة، الخاصة بعرضهم وهم جالسون على كرسي أو ممددين على طاولة، خاصة بدفنهم بمصاحبة جلبة المنجنيقات، أو بمصاحبة آلات موسيقية تعزف ألحان رقصات البولكا ورقصات الكدريل. في مكسيكو سيتي، وفي الداخل، شاهدتُ حتى كثيراً من الأشياء المقززة للنفس. تجار البلكة ***Pulque*** استأجروا هذه الجثث المسماة *angelitos* (الملائكة الصغار) كي تجذب التجارة: في البداية كانت هنالك صلوات؛ من ثم يشرب المرء؛ الفتيات الصغيرات يجعلن من هذه المناسبات موعداً للقاء مع عشاقهن. الجثة تخدم تجاراً عديدين ولا تُدفن إلا بعد أن يصل التفسخ إلى درجة متقدمة». يلاحظ غرونينغ شبهاً بين هذا الطقس الخاص وبين ممارسة الأزتيك في تزيين الموتى بأنواعٍ شتى من الأوراق. بورتريه ديماس المتوفَّى وهو يرتدي ثياب «ملاك صغير *angelito*» يستبقي شيئاً من بربرية طقوس من هذا النوع – ك.

الكولونيالية، وهو بدوره يقتبس من التقليد الأوروبي الذي يبدأ في «العصور الوسطى». في البداية، في إسبانيا الجديدة Nueva España، بورتريهات من هذا الطراز كانت لها وظيفة أخلاقية في تبجيل شخصٍ ما يُعدُّ نموذجياً. فيما بعد، خدمتْ بوصفها تذكارات momentos لأسرة المتوفَّى. تذكار واحد من هذا الطراز يتدلَّى فوق رأس سرير فريدا في «متحف فريدا كاهلو». إنه يُظهر طفلاً ميتاً متوّجاً بالزهور، جثته والسرير الذي يرقد عليه مفروش بالزهور. وعلى غرار ديماس، هذا الطفل يحمل الأزهار بيديه الميتتين، ورأسه يستريح على وسادةٍ شكلها يشبه المَقَانِق، إنما يوجد هنالك اختلاف واضح. والدا ديماس لم يكنْ بوسعهما أن يتحمَّلا تفويضاً لعمل تذكار كهذا. كان البورتريه العائد له يسجل طفلاً تقليدياً مسجّى في نعش مكشوف لكي يراه الناس: يرتدي ثوباً أشبه بثوب قديس أو شخصية مقدسة، ديماس يلبس تاجاً كرتونياً والعباءة الحرير لأتباع الزرادشتية Magi الذين أقبلوا كي يعبدوا يسوع المسيح الطفل الوليد. لكن قدميْ ديماس السمراوين، الصغيرتين جداً حافيتان، ويرقد هو على *petate* قشّ متواضع، الحصير الذي يخدم بوصفه السرير المعياري لفقراء المكسيك. كالذرة، حصير القش هو شيء أساسي جداً للحياة الريفية المكسيكية بحيث توجد هنالك تعابير اصطلاحية كثيرة تستند إلى الكلمة. أحد هذه التعابير يحوّل الاسم إلى فعل: *se petateó* يعني[1] «لقد أخذ نفسه وحصيره his *petate* نحو نومٍ سرمدي». *De petate a petate* تعني «من الولادة إلى الموت».

كما في «*مستشفى هنري فورد*» و«*ولادتي*» نقلتْ فريدا مصدرها في *retablos*، وفي «*أنا ومرضعتي*» بدأتْ بنوعٍ ذائع الصيت، the Madona Caritas، وهكذا في «*ديماس*» غيّرتْ طرازاً تقليدياً بوسائل حاذقة بحيث إنّ العُرف يضخم أصالتها. لا يُرى ديماس في المنظر الجانبي النموذجي بالنسبة لبورتريهات ما بعد الوفاة. بدلاً من ذلك، كعبا قدميه يواجهاننا، وفي الحال يذكّرانا بـ«القدمان أولاً» الدرامية في «*يسوع الميت*» لأندريا مانتيغنا[2].

---

1 - *se petateó* يعني: وولفي، «*بورتريه للمكسيك*»: 22 – ك.

2- أندريا مانتيغنا (1431 – 1506): رسّام إيطالي، طالب علم الآثار القديمة وزوج ابنة بلليني، والأخير أحد مؤسسي أسلوب عصر النهضة في الرسم في فينيسيا وشمال إيطاليا. ابنا أندريا: جنتيلي وجيوفاني رسامان أيضاً – م.

وعلي غرار أستاذ عصر النهضة الإيطالي، رفعتْ فريدا رأس الميت على وسادة كي يحدّق المشاهد مباشرةً في شحوب الموت. كان القصد هو نزع القوة الدرامية القصوى من المَشهد. من خلال جعل قدميْ يسوع المسيح تبدوان وكأنهما تبرزان نحو المُشاهد، مانتيغنا يُجبر المرء على أن يصبح متورِّطاً جسدياً تقريباً مع جروح يسوع المسيح وأن يُمعن النظر في أهمّية موته. في «*ديماس*» فريدا، منظور «القدمان أولاً» تدفع المُشاهد قُدُماً نحو منزلة متفجِّع مستندٍ على جثمان الطفل الميت، ومن ثم يرغمه على أن يميّز الموت في نواحيه الواقعية والجسدية جداً – ولا نقول النواحي المبتذلة. فريدا قاسية، عديمة الرحمة. هي لا تجمِّل الموت. قطرات من الدم تسّاقط من زاوية فم ديماس، وعيناه المفتوحتان قليلاً كلتاهما مسكونتان ومُرعبتان. توجد مسحة من الشفقة في صورة البطاقة البريدية الصغيرة لـضرب يسوع المسيح بالسوط التي وُضعتْ على وسادة ديماس، وهي دليل على الإيمان البسيط لأسرة الطفل. غير أن ما رسمته فريدا هو وجهة نظر امرأةٍ ملحدةٍ عن الموت – وهي وجهة نظر واقعية وغير متعالية. ديماس سوف يُطوى في بساطه his *petate* ويُوضع في داخل الأرض، ضحيةً أخرى من ارتفاع نسبة الوفيات بين الأولاد في المكسيك. الصفة التهكمية في مفهوم فريدا تتكشف في العنوان الذي منحته لهذا الرسم حين عرضته في نيويورك، العام 1938: «*البس أبهى الثياب من أجل الجنة*».

لم تكنْ الصفة الريفية هي التي دفعتْ فريدا كي تستعير أساليب الفَنّ الشعبي. كانت حسنة الاطِّلاع على الفَنّ وكانت تعرف الفنَّانين والنُّقاد ومؤرِّخي الفَنّ من كلا الجنسين. حين سُئلتْ مَن هو الشخص الذي تكنُّ له الإعجاب، ذكرتْ غرينوالد وبييرو ديللا فرانسيسكا، بوش وكلويه، بليك وكلِي. كانت مغرمةً بفطرية وفنتازيا بول غوغان وهنري روسو، ومع ذلك كان فنها يتميز عن فنهم لأنه مستوحى من التقليد الشعبي المكسيكي.

كان تبني الفطرية بوصفها مقترَباً إلى الأسلوب والمجاز له حسنات عديدة لفريدا. فضلاً عن التوكيد من جديد على التزامها بالثقافة البلدية المكسيكية، كانت، بمعنىً من المعاني، تصريحاً سياسياً يسارياً، لأنها عبّرتْ عن إحساسها بالتضامن مع الجماهير. إن تبني أسلوب الفَنّ الشعبي يتطابق

مع صورة-الذات المنمَّقة بدقة لدى فريدا. وعلى غرار ثيابها، كان الفَنّ الشعبي المكسيكي زاخراً باللون الاحتفالي والفرح *algería*، ومثل حياتها، هو عادةً مسرحي ودموي. كونها رسامةً لمثل هذه الصور الفولكلورية الفاتنة، إن لم تكنْ مزعجةً، أضافت إلى خلق-الذات لدى فريدا بوصفها كائناً أسطورياً، استثنائياً. لقد أعطاها حسنةً أخرى أيضاً. الفطرية تكشف وتخفي. لولا قياسها الصغير وأسلوبها الشبيه بالـ«*retablo*»، فإن رسوماً من مثل «*قرصات صغيرة قليلة*» أو «*ولادتي*» سيتعذر على المرء التطلّع إليها. بالفنتازيا، واللون الفاقع، والرسم البسيط الساحر، أبعدتْ فريدا المُشاهد والفنان معاً عن المضمون الموجع لرسمها. طريقة الفَنّ الشعبي تقطع جزءاً من قاعدةٍ - وفي الوقت عينه تؤكّد على - تأثيرِ الصورِ المُرعبة؛ صورٍ يُشجِّعها مثالُ الفَنّ الشعبي على أن تكون حاضرةً. إنَّ أعمالاً من مثل «*ديماس*» و«*مستشفى هنري فورد*» هي بناءً على ذلك، بريئةٌ بشكل صريح، فطرية فريدا هي موقف ساخر. لقد أتاحتْ لها معاً بأن تعرض، وأن تُخبِّئ وتهزأ بـ العذابات الصميمية للذات.مكتبة سُر مَن قرأ

حيوات فريدا الساكنة هي مجموعات منوَّعة من الفواكه والأزهار وفيها أبرزتْ سائر صنوف المشاعر الشخصية - افتتانها بالإخصاب والموت، في سبيل المثال، وبمكسيكانيَّتِها her Mexicandad. «*أنا أنتمي لمالكي*»، المعروف فقط من خلال صورة فوتوغرافية، يصف حفنةً من أزهار صحراوية مفعمة بالحيوية بشكلٍ خاص جراباتها المسننة وأزهارها الشبيهة بالأفاعي تلمِّح معاً إلى الأعضاءِ التناسلية وإلى حبّ فريدا لأرض بلادها؛ مزهرية من الفخار كُتب عليها عنوان الرسم مع «تحيا المكسيك» «VIVA MEXICO». ما كانت تعنيه فريدا بالتباين بين المزهرية المليئة بأزهار برية مكسيكية، يابسة، ذات مظهر شوكي (كانت تحبها إلى درجة العبادة وتعوّدتْ أن تزيّن بها مائدتها)، والوردة المقطوعة الوحيدة التي تستقر على طاولة من دون ماء، وأنها سوف تذبل وتموت بالتأكيد؟ ربما يُشير الرسم إلى الحقبة الزمنية حين كان حُبُّها مقسَّماً بين ديغو وتروتسكي، والعنوان هو تلاعب على حقيقة عاطفية: أي أن فريدا، على الرغم من سائر «علاقاتها الغرامية العابرة» تنتمي دوماً إلى ديغو.

الحيوات الساكنة الثلاث الأخرى من هذه المدة الزمنية هي حيوات مكسيكية *Mexicanista*. كانت فريدا تختار بنحو مقصود فاكهةً مكسيكية غريبةً لا تمتاز بحيادية التفاح والبرتقال، وبدا هذا في كثيرٍ من الأحيان غريباً وشاذاً من دون ريب. «*Tunas*»، في سبيل المثال، يُظهر فاكهة ذات صبّارٍ كُمَّثرَى شَوكيّ، كانت فريدا قد ربطتها ذهنياً مع المكسيك؛ في الخطابات تتحدث هي عن بلدها بوصفه «Mexicalpán de la Tunas». على قماش المائدة الذي حَوّلتْ تموُّجاتِه إلى منظرٍ طبيعي وسماء ملبدة بالسُحب هي ثلاث *tunas* ظهرتْ في حالات مختلفة من النضج – دورة حياة تنتهي بفاكهة حمراء – مارونيّة متصدّعة كي تكوّن شكلاً شبيهاً بفرج المرأة، وحتى أنه يوحي بنحوٍ أكثر توكيداً بقلبٍ مُنتزَع من جوف الإنسان؛ لا ريب، إن البقع الحمر على الطبق وقماش المائدة هي تلميحات إلى الدَّم.

وعلى غرار «*Tunas*»، «*Pitahayas*» (المفقود الآن)[1]، «*فاكهة الأرض*» (اللوحة رقم 66) تُشير إلى دورة الحياة – إلى الجنس والموت. في الرسم الأخير، عرانيس الذرة، اثنان منها مكسوَّان بغلاف، الثالث مجرَّد من قشرته ونصف نواتِه استُهلِكَتْ، توحي بمرور الزمن، وساق الفطر الذي كان رأساً على عقب يندفع نحو الأعلى مثل قضيب رجل أو عظم. في «*Pitahayas*» هيكلٌ عظمي ألعوبة يستقرُّ على صخرة حمم براكينٍ تحملُ منجلها على كدسٍ من الفواكه الشبيهة بالرمان من نوع السيريوم المتفتّح ليلاً؛ أغلب الفواكه متصدّعة كي تُظهر اللبّ المليء بالعصير في جوفها. أندريه بريتون، الذي كان ذكياً حالُه حالُ فريدا في الكشف عن الطبيعة الجنسية لهذه الفاكهة، قال: «لم أتخيّلْ[2] أنَّ عالم الفواكه الذي يشمل أعجوبةً من مثل *pitahaya*، لبها الملتف بلون تويجات الورد، قشرتها رمادية، وطعمها طعمُ قبلةٍ هي مزيج من الحب والرغبة».

1 – «*Pitahayas*» (المفقود الآن): عُرِض *Pitahayas* في (المعرض العالمي البوابة الذهبية) ومن الجائز إنه بيع إلى شخصٍ ما في كاليفورنيا في العام 1940. رسالة إلى فريدا (29 تموز، 1940) من توماس كار هوي الابن، مدير قصر كاليفورنيا التابع لـ «وسام الشرف Legion of Honor»، يقول فيها إن السيدة ريان مديرة قسم المبيعات في المعرض كان لديها عرض بمبلغ 120 دولاراً من جامع مهم للأعمال الفنية. (الرسم سُعِّر بمبلغ 150 دولاراً. نتيجة هذا الاستفهام غير معروفة) – ك.

2 – «لم أتخيلْ»: بريتون، «*السريالية والرسم*»: 143 – ك.

فواكه فريدا غير المثالية تبدو كأنها كافحتْ كي تبقى على قيد الحياة في أرض المكسيك العطشى. بوصفها كائنات ناجية، ذكّرتْ فريدا بذاتها، وحيواتها الساكنة استناداً إلى ذلك هي نوعٌ من بورتريه-ذاتي: بغض النظر عن كونها مقادير خاليةً من المغزى من لونٍ وشكل معينين، هي رموز لدراما أكبر؛ لم تُوضعْ على سطح مائدة تقليدي، بل في منظر طبيعي جبلي وتحت السماء المكسيكية الصاخبة[1].

حين تكون فريداً في واحدةٍ من حقب عملها، كانت تنزوي في الاستوديو العائد لها وترسم بالزيت بتركيزٍ تام. إنما على غرار راكب الأمواج المتكسرة على الشاطئ الذي يفقد موجةً، فقدتْ هي زخمها بسهولة. كان دييغو يحاول جاهداً أن يشجعها. «إنها تعمل حالياً»[2]، يقول لأصدقائه - يعني أنه لا يمكن مقاطعتها. «يريدني دييغو دوماً[3] أن أرسم وألاّ أفعل شيئاً باستثناء الرسم»، كتبتْ فريدا في رسالةٍ بعثتها إلى تاجر القطع الفنية جوليان ليڤي، «لكني متقاعسة وأرسم قليلاً جداً». في الحقيقة، لم تكنْ كسولةً ومتقاعسةً؛ بالأحرى كانت متواضعة فيما يتعلق بعملها بحيث إنّها كانت تعترف بموقفٍ واهن، تعوزه الحيوية نحوه، وكانت تحجم عن إظهاره لأيِ شخص.

وهكذا بإلحاحٍ وتحفيز من دييغو شاركتْ فريدا في معرض جماعي في «غاليري الجامعة» الصغير بمكسيكو سيتي في مطلع العام 1938. «منذ عودتي من نيويورك [في العام 1935] رسمتُ نحو اثنَي عشر رسماً زيتياً،

1- السماء المكسيكية الصاخبة: حدس فريدا بسرعة استجابة الطبيعة لعواطفها عُرضتْ كذلك بالطريقة التي أُظهرت فيها أيضاً عُقد الطاولة الخشب التي عُرضتْ عليها الفاكهة في «*فاكهة الأرض*» التي رُسمتْ كي تكون شبيهة بالجروح. صور فوتوغرافية قديمة لهذا الرسم تُظهر أنه كان يمتلك أصلاً سماءً زرقاء شاحبة مع نتف من الغيوم. بعد مدةٍ معينةٍ من الانتهاء منه، رسمت فريدا مجدداً السماء بلون رمادي داكن مع سحب عاصفة، تاركةً شريطاً من السماء الزرقاء الأصلية في الأعلى، بحيث إنّ جزءاً من السماء يتداخل مع الآخر كما لو كان الاثنان ستارتَي مسرح خلفيتين. لعلها أجرتْ هذا التغيير في النظام كي تعبّر عن غمها بعد انفصالها عن دييغو في العام 1939. على غرار غطاء المائدة الذي تحوّل إلى منظر طبيعي وسماء في «*توناس Tunas*»، السماء المزدوجة هي حيلة سريالية، من طراز الشيء الذي يُحتمل أن ماغريت فعلته، ويؤكد الطبيعة المتخيَّلة، المتقلّبة - في الواقع، غير القابلة للتصديق بشكل تام، لواقع فريدا - ك.

2- «إنها تعمل حالياً»: ڤان هينوورت، حوار شخصي - ك.

3- «يريدني دييغو دوماً»: رسالة إلى جوليان ليڤي، مسوّدة غير مؤرخة، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

جميعها صغيرة وغير مهمّة، بالمواضيع الشخصية ذاتها التي وحدها تروقني ولا تروق أيَّ فردٍ آخر»، كتبتْ (بالإنكليزية) في رسالتها المؤرخة في 14 شباط/ فبراير إلى لوسيانه بلوخ، «أنا أبعث أربعاً منها إلى غاليري، وهو مكان صغير ومحتبس الهواء، لكنه الغاليري الوحيد الذي يقبل عرض أيَّ نوعٍ من الأعمال الفنية، لهذا أنا أرسل لوحاتي إلى هناك من دون حماسة على الإطلاق، أربعة أو خمسة أشخاص قالوا لي إنها أنيقة، أما البقية فيعتقدون أنها لوحات مفرطة الجنون».

من بين «الأشخاص الأربعة أو الخمسة»، الذين ظنوا أن عمل فريدا «أنيق»، جوليان ليڤي، الذي كان يملك قاعة عرض صغيرة، أنيقة ذات توجُّه سريالي في «إيست فيفتي سڤنث ستريت» بمنهاتن. «يا لدهشتي»، تستطرد في رسالتها إلى لوسيانه قائلةً، «جوليان [هكذا] ليڤي كتب لي رسالةً، يقول فيها إن شخصاً ما تحدث معه بشأن رسومي؛ وإنه كان مولعاً جداً بأن يعرضها في الغاليري العائد له، ورددتُ عليه بأن أرسلتُ صوراً فوتوغرافية قليلة لآخر الأشياء التي أنجزتها، وبعث إليّ رسالةً أخرى متحمسةً جداً بخصوص الصور الفوتوغرافية، طالباً مني أن أعرض لديه ثلاثين عملاً فنياً في معرضٍ يقيمه في تشرين الأول من هذا العام».

مع أنّها أخبرتْ لوسيانه[1] «لا أعرف ماذا رأوا في عملي. لماذا يريدونني أن أعرض أعمالي الفنية؟»، كانت قد قبلتْ دعوة ليڤي.

موقف فريدا تجاه عملها كان في آن توضعاً pose وأكثر من توضع: كان جزءاً من شخصيتها. مهما كان حجم الإعجاب والتشجيع الذي تلقته، وحتى حين تلقته، في وقتٍ لاحق، كانت تحتاج إلى النقود، لم تكنْ تفكر في مصطلحات شخصٍ يعطي أهميةً كبرى لنجاحه المهني – لم تكنْ مندفعةً للمعارض الفنية، لأصحاب المؤسسات الراعية للفنانين، أو للمراجعات التي تتناول أعمالها الفنية. إذا ابتاع شخصٌ ما صورةً ستقول إنها تشعر بالشفقة على المشتري: «لأنه بذلك الثمن[2] يمكنه أن يشتري شيئاً أفضل»، أو «لا بدّ أنه اشترى الرسم

1- أخبرتْ لوسيانه: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2- «بذلك الثمن»: حوار شخصي مع صديق قديم لفريدا فضّل عدم ذكر اسمه – ك.

لأنه[1] مغرم بي». ولأنها تملك عبقرياً مميزاً بوصفه زوجها كان يزوّدها بحاجزٍ وقائيّ، كان بوسعها أن تتظاهر بأنها تلعب على الفَنّ، تعمل رسوماً شخصية شديدة الصغر بينما دييغو ينجز رسوماً شعبيةً ضخمة، وحتى حين تعكف على الرسم بجدية. ومع ذلك إن الفَنّ يشكّل دعامةً أساسيةً في حياتها. إن الصفة الفولكلورية لعملها، وقرارها بأن تقدمه في إطارات فنية شائعة مصنوعة من الصفيح، الأصداف، المرايا، المخمل، أو أحياناً من الجص المرسوم بنقشات قرميد تالاڤيرا، كان جزءاً من موقفها بوصفها هاوية - كما لو أنها، بشكل مدروس، اختارتْ بأن تنفي فنها إلى عالم «ما هو ساحر» و«ما هو غريب»، كي يكون بمأمن من النقد والتنافس. كانت تفضّل بأن ينظروا إليها باعتبارها شخصية تقضي وقت فراغها باللهو والتسلية، وألّا يحكموا عليها كرسامة. كانت رسومها تعبّر، بطريقةٍ حيوية جداً وصريحةٍ جداً قدر الإمكان، عن واقعها؛ وإنّ عمل الرسوم كان جزءاً من – وليس أهم من – صنع وكينونة فريدا كاهلو.

بما أن ريڤيرا شجعها على عرض أعمالها للجمهور، لهذا هو الذي، في صيف العام 1938، نظّم، خلسةً تقريباً، أولَّ بيعٍ كبيرٍ لها. كان المشتري هو النجم السينمائي إدوارد جي. روبنسون. مثلُه مثل أي شخصٍ آخر لديه شغف بالفن والمال الذي يكسبه، الذي زار المكسيك، هو، وزوجته، غلاديس، أقبلا إلى استوديو ريڤيرا. «لقد احتفظتُ بنحو ثمانية وعشرين رسماً وأخفيتها عن الآخرين»[2]، تذكّرتْ فريدا، «بينما كنتُ في عليّة السطح مع السيدة روبنسون، أراه دييغو رسومي واشترى روبنسن أربعةً منها مني، كل رسم بقيمة مئتي دولار. بالنسبة لي إنها معجزةٌ كبرى بحيث إني ذُهلتُ وبادرتُ قائلةً: [بهذه الوسيلة سأكون قادرةً على أن أكون حرةً، سأكون قادرةً على أن أسافر وأفعل ما أريد من دون أن أطلب النقود من ريڤيرا]».

1- «لا بدّ من أنه اشترى الرسم لأنه»: لوسيانه بلوخ، حوار شخصي – ك.

2- «لقد احتفظتُ بنحو ثمانية وعشرين رسماً وأخفيتها عن الآخرين»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád»: 6. رسالة من غلاديس ليويد روبنسون إلى دييغو ريڤيرا وفريدا كاهلو (7 أيلول، 1938) في أرشيف كاهلو تقول: جميع الناس يتحدثون بحماسة عن رسوم فريدا الأربعة ورسومك... إنهم ببساطة أُغرموا بـ «أنا ودميتي» والبورتريهات وجنَّ جنونهم فيما يتصل بالأسلوب الذي أُطرتْ به... اتفق الجميع على أن فريدا فنانة عظيمة وكانوا يتلهفون لرؤية كل الإضافات الجديدة على مجموعتنا – ك.

في نيسان/ أبريل 1938 شاهد الشاعر وكاتب المقالات السريالي أندريه بريتون عمل فريدا. كان بريتون في ذروة نشاطه. نبيلاً وأسَدِيَّ المظهر، واضحَ الرأي صريحَهُ، ذا شهرةٍ عالمية، كان «بابا السريالية»، وهي حركة أبدعها هو أكثر من أيِّ شخصٍ سواه. كانت «وزارة العلاقات الخارجية» الفرنسية قد أرسلته إلى المكسيك كي يُعطي عدداً من المحاضرات. كان مغتبطاً أن يغادر فرنسا في زمنٍ كانت فيه الحرب وشيكةً، كان يريد الاتصال بتروتسكي (بريتون كان قد التحق مدةً وجيزةً بالحزب الشيوعي الفرنسي في العام 1928 ومن ثم هاجمه جهاراً بعد انفصاله عنه في مطلع عقد الثلاثينيّات)، إلّا أنّ ما يحتل تفكيره في المقام الأول هو أن يكتشف أرضاً اكتشف أنها، كما تنبأ: المكان السريالي الممتاز *par excellence*[1]. في السنة التالية، كتب قائلًا: «وجدتُ المكسيك السريالية في نقشها البارز its relief، في نباتاتها، في ديناميتها التي مُنِحَتْ لها بوساطة خليط أعراقها، كما هو الحال في أعلى طموحها». لاحَظَ كل هذه السريالية *sur-réalité* في الرحلات مع آل ريڤيرا إلى ضواحي مكسيكو سيتي، إلى غواداجارا (حزيران 1938)، وإلى الكنائس الواقعة في محيط العاصمة. (كان تروتسكي يرافقه أحياناً. في رحلةٍ واحدة، أصبح متملِّقاً[2] حين سَرَق بريتون *retablos* من جدار إحدى الكنائس. في رأي الفرنسي، هذه النذور ex – votos هي كنوز سرياليّة. في رأي الروسي، بسبب أيديولوجيته الماركسية كلها، كانت أيقونات دينيّة).

بريتون وزوجته بارعة الجمال، جاكلين، مكثا في أول الأمر مع لوبي مارين ومن ثم، طَوَال أشهرهما المتبقية في المكسيك، مع آل ريڤيرا في سان أنجيل. برغم أن فريدا كانت قد تنبأتْ بوصوله بفرح – جان ڤان هينوورت أخبرها كم هو وسيم – لم تولعْ به. تنظيره ووضعه البيان لاحا لها عملاً استعراضياً، عقيماً، ومملاً، وكانت قد نفرتْ منه بسبب غروره وغطرسته. لكن جاكلين، التي كانت رسامة مثلها هي، كان لديها ذكاء مفعم بالحيوية

1- المكان السريالي الممتاز par excellence: هذا الاقتباس والذي يليه من إيدا رودريغيث برامبوليني (*El Surrealismo y el Arte Fantásico de Mexico*): 54، ومن حوار مع بريتون أجراه رافائيل هيليدورو ڤالي نُشر في «يونيڤرسيداد» (*المكسيك*، دي. أف). 29 (حزيران 1938): 5 – 8 – ك.

2- [تروتسكي] أصبح متملِّقاً: ڤان هينوورت، حوار شخصي – ك.

والنشاط، الأمر الذي سلّى فريدا وأدخل البهجة إلى قلبها؛ أصبحتا صديقتين حميمتين.

في تموز/ يوليو، آل بريتون، آل ريڤيرا، وآل تروتسكي سافروا إلى باتزكوارو Pátzcuaro الواقعة في ميتشواكان Michoacán، وهي مدينة جميلة ذات شوارع مرصوفة بكبار الحصى، ساحاتٌ عامّة رَحبة، ومنازلُ بِيضٌ واطئةٌ ذواتُ أعمدةِ خشبٍ منحوتةٍ وسقوفٍ مكسوّةٍ بالقرميد. كان هدفهم هو القيام برحلات قصيرة إلى القرى الصغيرة المحيطة بـ «بحيرة باتزكوارو» نهاراً والنقاشات حول الفَنّ والسياسة في الأمسيات. كانوا يخططون لنشر هذه الأحاديث تحت عنوان «محادثات في باتزكوارو»[1]. (في أثناء أول أمسية من المحادثات، كانت الغلبة لتروتسكي، مفسراً نظريته بأنه في المجتمع الشيوعي في المستقبل، لن يكون هنالك انقسام بين الفَنّ والحياة. سوف يزركش الناس بيوتهم، إنما لن يكون هنالك رسّامو حامل اللوحات المحترفون يقدّمون أعمالاً تناسب أذواق زبائنهم الدائمين).

بنحوٍ لا يثير الدهشة، فريدا وجاكلين لم تشتركا في هذه النقاشات. كانت فريدا سعيدةً لأنها اسْتُثنِيَتْ؛ كانت تكره الأحاديث الرسمية أو المنظمة ووجدَتِ السياسة في مستوى النظرية المجردة مُضجرة. في باتزكوارو، جلسَتِ المرأتان في ركنٍ وراحتا تمارسان الألعاب - تلك الألعاب السريالية من مثل *cadavre exquis* وألعاباً يدوية مكسيكية أكثر براءةً نوعاً ما كانت فريدا تتذكرها من صباها. «كنا نتصرف مثل طالبتين بالمدرسة»[2]، تقول جاكلين بريتون، «لأن تروتسكي كان حازماً جداً. في سبيل المثال، لم يكنْ بمستطاعنا تدخين السجائر. قال لنا إن النساء يجب ألّا يُدخّن. أشعلتْ فريدا سيجارةً في أية حال.

1- «محادثات في باتزكوارو»: ڤان هينوورت، «تروتسكي في *المنفى*»: 127. الأفكار التي كُشف النقاب عنها في هذه «المحادثات» أفضتْ إلى أن أَسّسَ تروتسكي، بريتون، ريڤيرا: «الاتحاد العالمي للفنانين الثوريين المستقلين» (IFIRA)، كي يقاوموا الاعتداءات الاستبدادية على الفَنّ والأدب وكي يتصدّوا للمنظمات الستالينية. أصدروا بياناً يحمل عنوان «نحو فَنّ ثوري مستقل»، مؤكدين على حاجة الفنانين للتحرُّر من النفوذ والتسلّط السياسي، شريطة ألا يستخدموا هذه الحرية للهجوم على الثورة. لأنه كان موجَّهاً للفنانين، ولم يُوقَعْ من قبل تروتسكي بل من بريتون وريڤيرا، مع أن ريڤيرا لا صلةَ له بكتابة البيان - ك.

2- «كنا نتصرف مثل طالبتين بالمدرسة»: جاكلين بريتون، حوار شخصي هاتفي، باريس، تشرين الأول/ أكتوبر 1980 - ك.

كانت تعرف أنه سيقول شيئاً ما، لذا غادرنا الحجرة كي ندخِّنَ في الخارج. نحن الاثنتان كنّا نحبّ تروتسكي. كان يبالغُ كثيراً وجِدّ عتيق الطراز».

برغم أن فريدا كانت تزدري بريتون، كانت فريدا قد سلبتْ لُبَّ بريتون، وتضاعفتْ سعادته الغامرة عندما شاهد رسومها. لم يكتفِ فقط بأن عرض عليها فكرة إقامة معرض لها في باريس، عقب معرضها الأول في نيويورك؛ بل كتب مقالةً مليئةً بالإطراء، إن لم تكنْ مقالةً بلاغية بعض الشيء، للكراسة الخاصة بمعرض جوليان ليڤي. في المقالة صرّح قائلاً إن فريدا سريالية خلقتْ نفسها بنفسها:

كانت دهشتي وسعادتي[1] بلا حدود حين اكتشفتُ، لدى وصولي إلى المكسيك، أن عملها قد تفتح منذ ذلك الحين فصاعداً، في رسومها الأخيرة، إلى سريالية خالصة، برغم الحقيقة القائلة إنها فُهمتْ من دون معرفة مسبقة مهما كان نوع الأفكار التي حفزتْ أنشطة أصدقائي وأنشطتي أنا. مع ذلك في هذه اللحظة الحالية من تطور الرسم المكسيكي، الذي منذ بداية القرن التاسع عشر بقي متحرراً بشكل واسع من التأثير الأجنبي وملتصقاً بعمق بمنابعه الخاصه، كنتُ أشهد هنا، في الطرف الآخر من الأرض، تدفقاً تلقائياً لروحنا الميالة للشك والتساؤل: أيُّ قوانينَ لا عقلانية هذه التي ننصاع لها، أيَّةُ إشاراتٍ ذاتية هذه التي تتيح لنا أنْ نؤسِّس الاتجاه الصحيح في أيَّة لحظةٍ من اللحظات، أيُّ رموزٍ وخرافاتٍ تسود في اتحادٍ معيَّن للأشياء أو شبكةٍ من الوقائع، ما هو المغزى الذي يُمكن أنْ نعزوه إلى قدرة العين على المرور من القدرة البصرية إلى القدرة الخياليّة، كثيرة الرؤى؟...

هذا الفَنّ يحتوي أيضاً على تلك القطرة من القسوة وروح الفكاهة القادرة بنحوٍ فريد على دمج القوى المؤثرة النادرة التي تتَّحد سويةً كي تكوّن الشراب السحريّ[2] الذي هو سرّ المكسيك. إن قوة الإلهام هنا تتغذّى من النشوات الغريبة للبلوغ والطقوس السرية للتوليد، وبعيداً عن اعتبار هذه الأشياء بأنها محفوظات العقل الخاصة، كما في بعض المناخات الباردة، تعرضها بزهو وكبرياء مع مزيجٍ من الإخلاص والعجرفة...

1- كانت دهشتي وسعادتي: بريتون، «*السريالية والرسم*»: 144 - ك.

2- الشراب السحري philter: شراب يُزعَم أنَّ له قوّة سحرية - م.

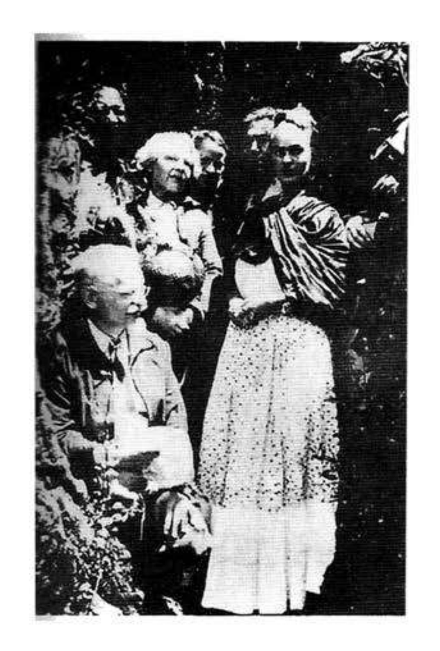
في وقتٍ مبكر من شهر تشرين الأول/ أكتوبر، بعد حفلةٍ مليئة بالحيوية والمرح في إحدى نزهاتهم، غادرتْ فريدا متجهةً إلى المكسيك وهي في معنويات عالية. كان معرضها المرتقب والبيع حديث العهد لأربعة رسوم إلى إدوارد جي. روبنسون قد عزَّز ثقتها بنفسها واستقلالها. كانت «تعي أهميتها وقوّتها الذاتيتين وتستخدمهما». في حقيقة الأمر، كانت قد دفعتْ أصدقاءَ من مثل نوغوتشي[1] وجوليان ليڤي لأن يؤمنوا بأنها انفصلتْ عن ديغو، وبأنها «شبعتْ» منه وهي «تعيش حياتها هي». ليڤي، الذي كان واحداً من عديد الرجال الذين وقعوا في شِباك سحر فريدا في هذه الآونة، تذكّر بأنها «كانت تتصرف بوصفها عنصراً حرّاً حيال الرجال الآخرين. اعترفتْ أنها لم تكنْ تبالي بعشيقات ديغو الأخريات، وتعوّدتْ أنْ تحكي لي بهدوء عن إحدى عشيقات ديغو، كانت صديقتها أيضاً. كانت تريد أن تُعطيني الانطباع بأنها كانت تشتاق إلى ديغو، لكنها لم تعدْ مغرمةً به بعد الآن. في بعض الأحيان، كانت تتكلّم عنه بطريقةٍ مازوكية إلى حدٍ ما، وغالباً كما لو أنه كان خادمها الحبيب الذي لم يَسَعْها تحمُّله. [ذلك الخنزير البدين – إنه يفعلُ كلَّ شيء من أجلي]، قالت. [سأقول له ماذا ينبغي له أن يفعل، لكنه مقرفٌ جداً]. وفي أحيانٍ أخرى تقول لي [إنه مجرد دمية أو ألعوبة. إني أشعر بوحشةٍ شديدة من فرط توقي إليه. بطريقةٍ مضحكة، أنا أحبه إلى درجة العبادة]. كان ذلك كلّه حديثاً مزدوجاً، يعتمد على مشاعرها المختَلطة».

1 – «كانت قد دفعتْ أصدقاءَ من مثل نوغوتشي»: نوغوتشي وليڤي، حوارات شخصية – ك.



44 – مع آل تروتسكي لدى وصولهما إلى تامپيكو، 1937.

45 – فريدا وتروتسكي، 1937.



46 -من اليسار، مع: تروتسكي (جالساً)، دييغو، ناتاليا تروتسكي، ريبا هانسين، أندريه بريتون وجان فان هيينوورت، في نزهة بالقرب من مكسيكو سيتي، حزيران «يونيو» 1938.

47 - تجمع في شقة لوبي مارين في 1938. من اليسار: لويس كاردوثا وأراغون، فريدا، جاكلين وأندريه بريتون، لوبي، دييغو وليا كاردوثا.



48 – «أنا ودميتي»، 1937.



49 – «أنا وكلب صغير»، تقريباً 1938.



50 – «ماذا أعطاني الماء»، 1938.

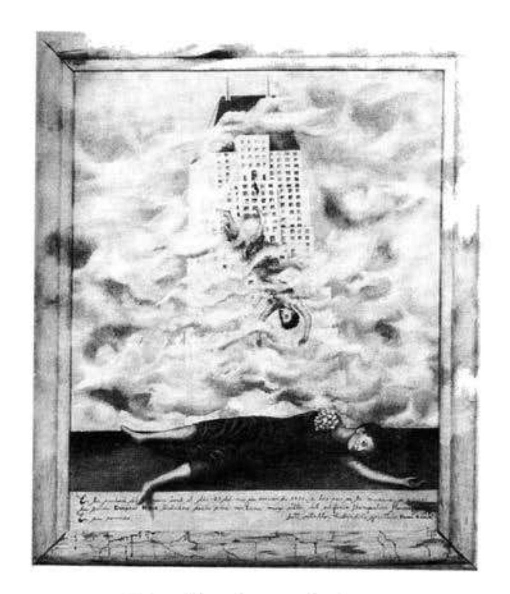


51 – في معرضها الفني بـ نيويورك، 1938.



52 – مع نيكولاس موراي. تصوير فوتوغرافي نيكولاس موراي، تقريباً 1938.

53 – «امرأتان عاريتان في غابة»، 1939.



54 – «انتحار دوروثي هيل»، 1939.



55 – «الطاولة الجريحة»، 1940.



56 - «بورتريه-ذاتي»، 1940.



57 - «بورتريه-ذاتي بضفيرة»، 1941.



58 – ساعتان من السيراميك، إحداهما بتاريخ الطلاق (كتبتْ عليها فريدا «الساعات كانت مكسورة»)، الساعة الثانية بتاريخ الزواج مجدداً.

59 – فريدا وديبغو مع كاميتو دي غيوابال.



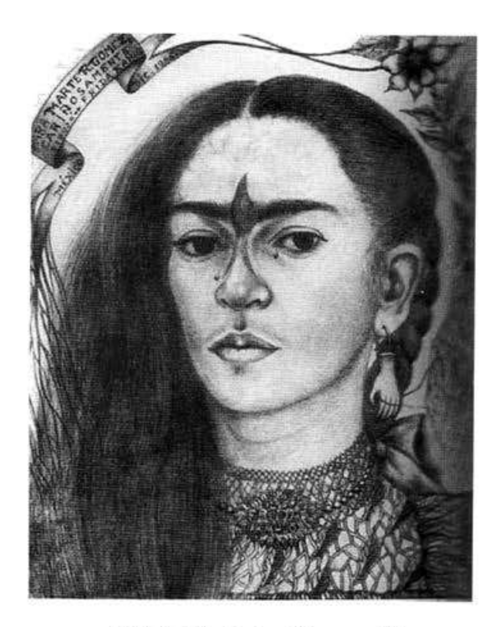
60 – في أثناء الحرب العالمية الثانية. تصوير: نيكولاس موراي.



61 – في حجرة طعام المنزل الأزرق في كويواكان. تصوير: إيمي لو پاكارد.



62 – «ديبغو وفريدا 1929 – 1944»، 1944.



63 – رسم: «بورتريه-ذاتي»، 1946.



64 – «زهرة الحياة»، 1944.

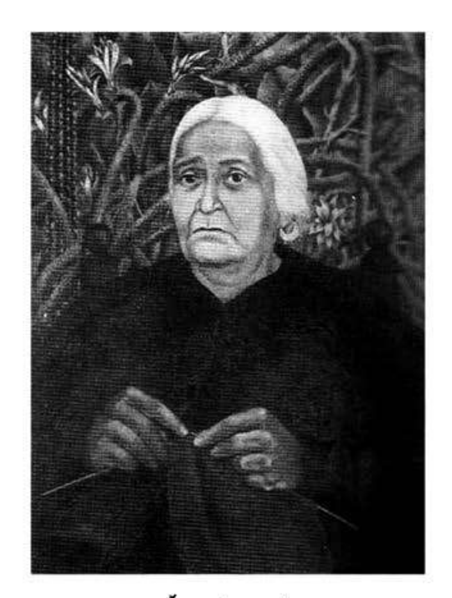


65 – «حياة ساكنة»، 1942.

66 – «فواكه الأرض»، 1938.



67 – «بورتريه لـ ماريانا موريلّو سافا»، 1944.



68 – «دونا روزيتا موريلّو»، 1944.

69 – «موسى»، 1945.



70 – مع غرانيزو («الغزال الصغير») حين كان صغير السن، تقريباً 1939. تصوير: نيكولاس موراي.

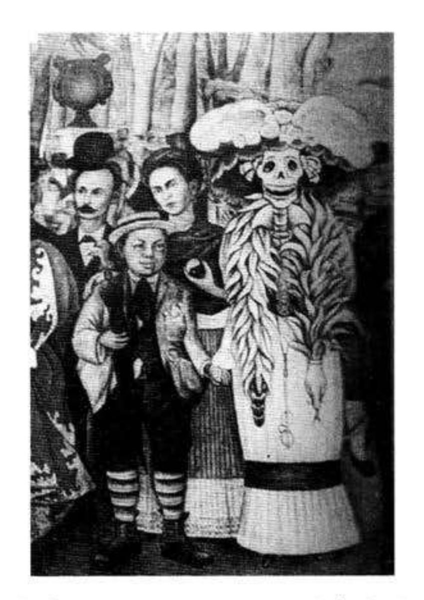


71 – مع دييغو في اجتماع حاشد سياسي، تقريباً 1946.

72 – مع ثلاثة من طلبتها، تقريباً 1946.
من اليسار: فاني رابيل، أرتورو إسترادا وأرتورو غارثيا بوستوس.



73 – فريدا، تقريباً 1947.



74 – تفصيل من جدارية ريڤيرا 1947 – 1948 في جدارية هوتيل ديل پرادو، وفيها رسم نفسه صبياً؛ يد فريدا تستريح على كتفه ملتمسة منه الحماية.



75 – دييغو مع ماريا فيلكس، 1949.

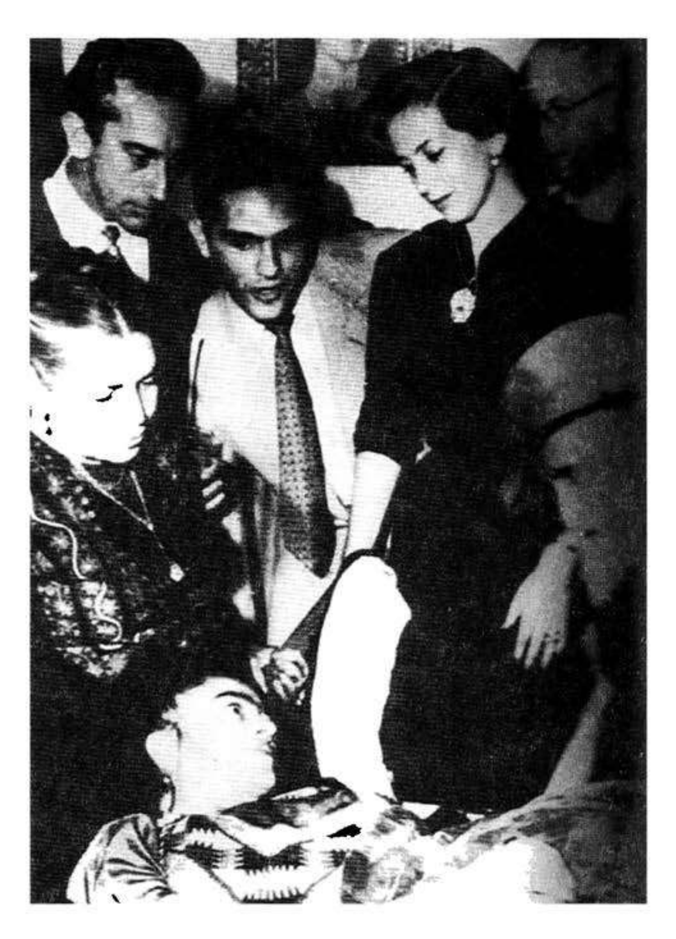


76 – عام فريدا في المستشفى، 1950 – 1951. في الأعلى جهة اليسار، وهي تحمل جمجمة الحلوى واسمها مكتوب عليها، الأعلى جهة اليمين، تلوّن واحداً من سلسلة من المشدات الجصية التي تحمّلتها؛ جهة اليسار، مع دييغو.

77 – وهي ترسم «طبيعة حيّة»، في المنزل، 1952.



78 – مع خدمها، تقريباً 1952.



79 – محمولةً إلى الغاليري عند افتتاح «ثناء وتقدير لفريدا كاهلو»، في العام 1953.
الأشخاص الذين تنظر إليهم هم (من اليسار إلى اليمين): كونتشا ميشيل، أنطونيو پيلاييز، الدكتور روبرتو غارثا، كارمن فاريل، و(في الأسفل جهة اليمين) الدكتور أتل.



80 – «الماركسية سوف تُعطي الصحة للمرضى»، 1954.



81 – استوديو فريدا، بورتريه لستالين، لم تنتهِ منه، على حامل اللوحات.

82 – الاحتجاج على الإطاحة برئيس جمهورية غواتيمالا يوكوبو آربينيث غوزمان من لدن الـ CIA في تموز/ يوليو 1954. خوان أوغورمان بجانب فريدا، دييغو خلفها.

83 – على سرير احتضارها.

84 – دييغو وإلى جانبيه لازارو كارديناس (جهة اليسار) وأندريس إديوارتي وهم يسيرون خلف عربة الموتى متجهين صوب محرقة الجثث.



85 – سرير فريدا، متحف فريدا كاهلو.

مهما كانت حالة زواجها، ما من ريب أن فريدا كانت قلقةً فيما يتصل بترك دييغو وحده في المكسيك، وكان هو أيضاً مهتماً بأن تسير أمورها على قدم وساق خلال وجودها في نيويورك. أعطاها نصيحةً ورسائل تعريف لعددٍ من الشخصيات المهمة - من بينهم كلاري بووث لوسي، التي كانت يومئذ مديرة تحرير مجلة «*ڤانتي فير*» ومُضِيْفة حلقة من الفنانين والمثقفين المحنكين. في رسالةٍ إلى فريدا مؤرخة في 3 كانون الأول/ ديسمبر، 1938، كتب دييغو: «عليكِ أن تعملي بورتريهاً للسيدة لوسي[1] حتى إذا لم تطلبه منكِ. اطلبي منها أن تتوضَّع لكِ وسوف تحصلين على فرصة للتحدّث معها. اقرأي مسرحياتها؛ يبدو أنها شيقةٌ جداً. ربما ستوحي لك - المسرحيات - بتكوين فكرة معينة عن بورتريهها. في اعتقادي أن هذا سيكون موضوعاً شيقاً جداً. حياتها... مثيرة للفضول بشكل مفرط؛ ستثير اهتمامكِ». كما كتب ريڤيرا عن معرض فريدا الوشيك إلى صديقه سام أي. لويسوهن، وهو جامع لوحات ومؤلف «*رسامون وخصائص فردية*»، الذي ضمَّ مقالةً عن ريڤيرا: «إني أزكّيها لكَ[2]، لا لأني زوجها بل لأني معجبٌ متحمِّس بعملها، وهو عملٌ لاذع ومرهَف، صلد كالفولاذ ورقيقٌ وجميلٌ كجنح فراشة، محبوبٌ كبسمةٍ جميلة، وعميقٌ وقاسٍ كمرارة الحياة».

من بين أوراق فريدا لائحة مكتوبة بخط اليد، مرسومة من - أو مع - دييغو،

1- «عليكِ أن تعملي بورتريهاً للسيدة لوسي»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 358 - 359 - ك.

2- «إني أزكيها لكَ»: م. س: 360. آل لويسوهن صادقا فريدا وابتاعا رسماً من معرضها الفني. رسالة إلى فريدا من السيدة لويسوهن (أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو) تقول: «نحن نحب رسمكِ وقد أعجبني كثيراً ووضعته في حجرة الجلوس خاصتي». ابنتا السيد والسيدة لويسوهن لديهما ذكريات لذيذة عن زيارات فريدا لمنزل أبويهما الريفي، إنما أياً منهما لا تتذكر أنه يوجد رسم فريدا من بين مقتنيات أمهما أو أبيهما. النحات سيدني سيمون، ما إن تزوج من إحدى ابنتيْ آل لويسوهن، يتذكر الرسم فعلاً ويقول إنه كان حياةً ساكنة. ستانتون لوومس كاتالين كان لطيفاً بنحوٍ كافٍ كي يعطيني صورةً فوتوغرافية عتيقة لرسم مؤرخ في العام 1937، حياة ساكنة لأزهار موضوعة في مزهرية مزركشة بالكلمات الآتية: «أنا أنتمي إلى مالكي». الصورة الفوتوغرافية كُتب على ظهرها بقلم الرصاص «السيدة سام لويسوهن». من المفترض أن يكون هذا الرسم هو الذي عُرِض باعتباره «*أنا أنتمي لمالكي*» في معرض جوليان ليڤي لأعمال فريدا. سجلتْ فريدا في لائحة أن آل لويسوهن ابتاعا أحد أعمالها الفنية من معرض ليڤي في تقديمها للحصول على منحة أحد متاحف غوغنهايم في العام 1940 - ك.

عن الضيوف المحتملَين ممَّن كان الاثنان يزمعان دعوتهم لحضور افتتاح المعرض. كانت تلك الأسماء هي أسماء أصدقاء مخضرَمين فضلاً عن أسماء معارف ذوي مناصب رفيعة أو مشهورين. كما تضمَّنَتِ اللائحة أسماء فنانين، تجار أعمال فنية، جامعي أعمال فنية، أشخاص عاملين في المتاحف، نُقَّاد، كُتّاب ومؤلِّفين، ناشرين، ناشطين سياسيين، وأصحاب الملايين. بن شاهِن، وولتر وماجدا پاخ، پاسكال كوفيسي، سام أي. لويسوهن، السيدة تشارلس ليبمان، پيغي بيكون، أي. أس. بيلنسون، ألفريد ستيغليتز، لويس مومفورد، مير شاپيرو، سوزانه لافولييه، نايلز سپنسر، جورج بيدل، ستيوارت تشيز، ڤان ويك بروكس، جون سلوان، غاستون لاتشاييز، هولغر غاهيل، دوروثي ميللر، ألفريد أج. بار الابن، الآنسة أدليده ميلتون دي غروت، السيدة إديث جي. هالپرت، هنري آر. لوسي، السيد والسيدة وليم پيلي، إي. ويهي، كارل زيغروسر، الدكتور كريستشيان برينتون، وجورج غروش George Grosz. السيد والسيدة نيلسون أي. روكفيلر والسيد والسيدة جون دي. روكفيلر كانوا في اللائحة أيضاً. من الجلي أن ريڤيرا رأى أن من المناسب أن يصفح عن خصمه القديم وحذتْ فريدا حذوه.

«رسامة بحقها الشخصي»، بات هذا التعبير لاحقةً لاسم فريدا في نيويورك - مثلما كان يُشار بنحوٍ مختلف إلى ريڤيرا باعتباره «الرسام المميَّز جداً» «*el muy distinguido pintor*» في المكسيك. ومع ذلك ما من ريب أنها بوصفها زوجة دييغو ريڤيرا كان شيئاً مضافاً للإحساس بمعرض فريدا. حتى مقالة بريتون في الكتالوغ قدّمتْ فريدا بوصفها فراشة جميلة وخبيثة رافقتْ زوجها الماركسيّ الضخم جداً. ولم يتردّدْ الغاليري عن الاستفادة القصوى من صلتها الوثيقة بريڤيرا. كانت المسبَّقة الصحافية[7]، في سبيل المثال، قد قالت:

يُفتَتح معرضٌ لرسوم فريدا كاهلو (فريدا ريڤيرا) يوم الثلاثاء، الأول من تشرين الثاني/ نوفمبر، في «غاليري جوليان ليڤي»، 15 إيست الشارع السابع

7 - المسبَّقة الصحافية The press release: نسخة من المسبّقة الصحافية موجودة في ملف فريدا كاهلو في «مكتبة متحف الفنّ الحديث». كما يوجد في المكتبة كتالوغ المعرض، وهو كراسة تتألف من قطعة واحدة من ورقة صفراء مطوية «فولدر» - ك. المسبّقة الصحافية مادة صحافية تُعطى إلى الجريدة أو المجلة مسبقاً لكي تُنشر في وقتٍ تالٍ محدّد - م.

والخمسون. فريدا كاهلو هي زوجة ديغو ريڤيرا، لكنها في هذا المعرض، معرضها الشخصي الأول، تبرهن على أنها هي نفسها رسامة مهمة آسرة بحقها الشخصي. فريدا كاهلو وُلدتْ في كويواكارا [مكذا] (وهي إحدى ضواحي مكسيكو سيتي) في العام 1910. في العام 1926 كانت ضحية حادثة سيارة خطيرة (تأثيراتها النفسية يُمكن الانتباه إليها في رسومها اللاحقة). ظلتْ طريحة الفراش مدةً معينة، بدأتْ ترسم بتقنية فطرية إنما دقيقة جداً، معاً أفكارها المؤقته والشخصية جداً التي تمتاز بأهمية بالغة في الوقت الحالي. في العام 1929 أصبحَتِ الزوجة الثالثة لديغو ريڤيرا الذي شجعها في رسومها اللاحقة، وفي السنة الفائتة قابلَتِ السريالي، أندريه بريتون، الذي مدح عملها بحماسةٍ. هي نفسها تكتب قائلةً: «لم أكنْ أعرف أني سريالية إلى أن جاء أندريه بريتون إلى المكسيك وقال لي إني كذلك. أنا نفسي لا أزال لا أعرف حتى اللحظة ما أنا على وجه الدقة».

وفي الحقيقة والواقع، رسومها تمزج الصفة المكسيكية المحلية وهي صراحة وحميمية ساذجة، استثنائية، أنثوية، مع الفذلكة وهي عنصر من عناصر السريالية. الرسوم في تقليد مكسيكي، مرسومة على المعدن، ومؤطرة بإطارات ريفية مكسيكية ساحرة من الزجاج والصفيح. إن عمل هذه القادمة حديثاً إلى دنيا الفَنّ التشكيلي عملٌ مهمٌّ من دون ريب ويهدِّد أمجادَ زوجِها المميَّز. سوف يستمر المعرض على مدى أسبوعين وحتى الخامس عشر من تشرين الثاني/ نوفمبر.

في افتتاح معرضها، بدتْ فريدا مثيرةً للإعجاب بثوبها المكسيكي – وهو متمِّمٌ مثالي للرسوم المحاطة بإطارات فولكلورية أنيقة. كان الحشد كبيراً ونابضاً بالحيوية، لأنه في تلك الأيام كانت هنالك قاعات عرض فنية «غاليريهات» قليلة أما الغاليريهات الطليعية فهي حتى أقل، وإن افتتاح معرض كمعرض فريدا هو حدثٌ على قدرٍ كبير من الأهمية. يتذكر ليڤي بأن نوغوتشي وكلير لوسي Clare Luce كانا طافحين بالفرح فيما يتصل بالمعرض، وأن جيورجيا أوكيفي وكثيراً من نجوم الفَنّ العالميين كانوا حاضرين هناك. لا أحدَ منهم رأى من قبل أيَّ شيء يضاهي بالضبط هذه الرسوم المعروضة الخمسة والعشرين.

سجل كتالوغ المعرض لائحةً بالعناوين الآتية[1]:

1 – بين الستائر (بورتريه-ذاتي مُهدَى إلى تروتسكي)

2 – أنا وفولانغ تشانغ

3 – المربع هو مربّعهم (أربعة مقيمين في المكسيك)

4 – أنا ومرضعتي

5 – هم يطالبون بالطائرات ولا ينالون سوى أجنحة القش

6 – أنا أنتمي إلى مالكي

7 – أسرتي (أجدادي، أبواي وأنا)

8 – القلب (ذكرى)

9 – ثوبي معلّق هناك

10 – ماذا أعطاني الماء

1- سجّل كتالوغ المعرض لائحةً بالعناوين الآتية: هوية بعض هذه الأعمال يُمكن تخمينها فقط؛ بعضها الآخر فُقد أو عُرف بعناوين أخرى. لم ترَ فريدا شيئاً ثابتاً فيما يتصل بعناوين رسومها، وبحسب جوليان ليفي، كانت تُتخذ عادةً اعتماداً على البديهة خلال المحادثات مع المتوددين إليها على اختلاف مشاربهم (ليفي، حوار شخصي). من الجلي، «*أنا ومرضعتي*» هو «*مرضعتي وأنا*»، «*المربع هو مربعهم*» هو «*أربعة مقيمين في المكسيك*». «*أسرتي*» هو «*أجدادي، أبواي وأنا*». «*القلب*» هو «*الذكرى*». «*أشيائي المعلّقة*» هو «*ثوبي معلّق هناك*». «*لبس الثياب من أجل الجنة*» هو «*ديماس المتوفى*». «*الولادة*» هو «*ولادتي*». «*بوربانك – صانع فواكه أمريكي*» هو «*لوثر بوربانك*». توجد تماثلات أخرى غير مؤكدة تماماً. «*إنها تلعب وحيدةً*» ربما يكون نسخة من «*الفتاة ذات الأقنعة*» (الآن من بين مجموعة دولوريس ديل ريو) الذي عرضه ليفي، لكنه قد يكون أيضاً «*أنا ودميتي*»، الذي مع إنه لم يُسجلْ في الكراسة بهذا العنوان، كان أحد الرسوم التي أعارها إدوارد جي. روبنسون للمعرض. «*مُغرمة متّيمة*» ربما يكون «بورتريه *لديغو*»، أعاره روبنسون أيضاً للمعرض (بورتريه ديغو توجد نسخة طبق الأصل منه في مقالة وولفي الموسومة بـ«صعود ديغو آخر»)، لكنني أشك أن هذا هو عنوان فريدا التهكمي لـ «*قرصات صغيرة قليلة*»، الذي يسميه وولفي «طعنات قليلة لا غير»، قيل إنه كان في معرض ليفي. كما أعار روبنسون أيضاً «*بورتريه – ذاتي*»، المنجز في العام 1933، مع خرزات اليشب التي رسمتها فريدا في ديترويت. ربما يكون هذا العمل قد سُجل في القائمة باعتباره «*كسوتشتل Xochitl*»، بما أن فريدا كانت توقع اسمها بهذه الطريقة (كسوتشتل هو اسم سيدة تولتيكية lady a Tolteck، كانت قد جعلَتِ البُلكَه *pulque* في متناول الجمهور في القرن التاسع قبل الميلاد، وفريدا أيضاً جعلتْ كسوتشيل اسماً لأحد كلابها المكسيكية عديمة الشعر). أما الرسم المسمى «عين» فربما يكون «بورتريه *لديغو*»، الذي نعرف أنها ظنتْ أنه يملك عيناً ثاقبةً بشكل خاص. أو ربما يكون بورتريه – ذاتي، مع العنوان الذي يحتوي على تلاعب لفظي بكلمة «أنا» – ك.

11 – أنا وكلب صغير
12 – پيتاهاياس
13 – توناس
14 – طعام من الأرض
15 – تذكّر جرح مفتوح
16 – الرغبة الضائعة (مستشفى هنري فورد)
17 – الولادة
18 – لبس الثياب من أجل الجنّة
19 – إنها تلعب وحيدةً
20 – عاشقة متيَّمة
21 – بوربانك – صانع الفاكهة الأمريكي
22 – كسوتشيتل!
23 – الإطار
24 – العين
25 – الناجية من الكارثة

على العموم، كانت الصحافة مغتبطةً بالرسوم وبمبدعتها. مجلة «*تايم*» نشرتْ تقريراً صحافياً في القسم المخصص للفنون بأن «رفرفة الأسبوع»[1] في منهاتن كان سببها المعرض الأول لرسوم زوجة رسّام الجداريات الشهير دييغو ريڤيرا الألمانية–المكسيكية، فريدا كاهلو. لأنها كانت تخجل كثيراً من عرض عملها من قَبْل، فريدا الصغيرة، ذات الحاجبين الأسودين كانت ترسم اللوحات الزيتية منذ العام 1926، حين أجبرَتْها حادثةُ تصادم سيارة على أن تكون في داخل قالب جِصّ، [وهو قالب مملٌ كالجحيم]». وجد متابع مجلة «*تايم*» وصف أندريه بريتون لعمل فريدا باعتباره «شريطاً حول نعش» كونه وصفاً «دقيقاً ومنصفاً، إنْ لم يكنْ يتملَّق شخصيةً بارزةً. لوحات فريدا الصغيرة، معظمها مرسومةٌ بالزيت على النحاس، كانت تمتاز بأناقة المنمنمات، الألوان الحمر والصفر

1 – «رفرفة الأسبوع»: «*تايم*»، Bomd Beribboned، 14 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1939: 29 – ك.

المليئة بالحيوية للتقليد المكسيكي والخيال الدموي بشكل هازل لطفلةٍ غير عاطفية».

النبرة المناصرة – «فريدا الصغيرة!» – كانت كامنة في المتابعات النقدية الأخرى أيضاً. قليل من هذه المتابعات لم يكنْ مُرضياً. هوارد ديفري، الناقد في جريدة «*ذه نيويورك تايمز*» (لعله يشير إلى [ولادتي] و[مستشفى هنري فورد]) شكى من أن بعض مواضيع فريدا «نسائية أكثر من كونها جمالية»[1]. واعترض ناقدٌ آخر[2] على التباهي والاستعراض بنشر مقالة بريتون في كراسة الكتالوغ بالأصل الفرنسي بدلاً من ترجمتها، وأعاب على الطريقة التي «أصرّتْ فيها السيدة ديغو ريڤيرا على استخدام اسمها قبل الزواج، فريدا كاهلو (ومن ثم وضعَتِ اسم زوجها بجانبه بين هلالين)». في الواقع، نحن نعرف من بيرترام وولفي بأن فريدا استخدمَتِ اسمها قبل الزواج بالضبط لأنها لم تشأ أن تركب شهرة ريڤيرا؛ من المؤكد أن ليڤي وبريتون هما اللذان «أصرّا» على وضع اسم زوجها بين الهلالين.

فريدا نفسها لم تكنْ لديها شكاوى بشأن المعرض وكانت مسرورةً بالاهتمام الذي ناله. في يوم الافتتاح كتبتْ إلى أليخاندرو غوميث أرياس:

> في يوم افتتاح معرضي بالذات أودُّ أن «أدردش» معك حتى ولو قليلاً. تم ترتيب كل شيء بشكل عجيب *a las mil maravillas* وأنا فعلاً لدي حظٌّ استثنائي. الحشد هنا يعاملني باحترامٍ وحُنُوٍّ كبيرَين وكلهم لطيفون جداً. ليڤي لا يريد أن يترجم تقديم أي. بريتون وهذا هو الشيء الوحيد الذي يبدو لي سيّئ الحظ نوعاً ما بما أنه يبدو طناناً بعض الشيء، لكن الآن ليس في اليد حيلة! كيف يبدو الأمر بالنسبة لك؟ الغاليري رائع، وقد رتبوا الرسوم بشكلٍ جيد جداً. ألم ترَ مجلة «*ڤوغ Vogue*»؟ هنالك ثلاث صور مستنسخة، واحدة بالألوان – هذه الصورة هي الأفضل. اكتُبْ لي إن تذكَّرْتَني أحياناً. سأكون هنا مدة أسبوعين أو ثلاثة أسابيع من الآن. أنا أحبّكَ حبّاً جمّاً.

قالت فريدا لاحقاً إن رسوم معرضها بيعتْ كلها. لقد بالغتْ. في

---

1 – «نسائية أكثر من كونها جمالية»: «*نيويورك تايمز*»، 16 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1939: 10 – ك.

2 – واعترض ناقد آخر: قصاصة جريدة غير مؤرخة، أرشيف شخصي، نيويورك سيتي – ك.

الحقيقة بيعتْ نصف اللوحات المعروضة فقط، وهو شيء مثير للانتباه بنحوٍ كافٍ، إذا أخذنا بالاعتبار أنَّ هذه هي سنوات «الكساد الاقتصادي» (قبل بدء المعرض، بالطبع، بيعتْ أربعة رسوم، وقد اشتراها إدوارد جي. روبنسون، وبدوره أعارها إلى ليڤي كي يعرضها في الغاليري. الـ «*بورتريه-ذاتي*» المُهدى إلى تروتسكي يعود إلى تروتسكي. ربما عرض ليڤي رسوماً امتُلِكَتْ بشكل شخصي أيضاً). سجلات الغاليري وُضعتْ في غير موضعها الصحيح، لكن ليڤي تذكّر بأن طبيباً نفسانياً، الدكتور ألان روس الراحل، اشترى «*أجدادي، أبواي وأنا*» من خارج المعرض. سام لويسوهن اشترى حياة ساكنة - بشكل مؤكد تقريباً «*أنا أنتمي إلى مالكي*». باعتْ فريدا عدداً قليلاً من الأعمال من دون مساعدة ليڤي - في الأرجح، هذا ما اعتقده ليڤي، أحدها إلى جامع اللوحات الكبير تشيستر دالي[1]، الذي أحب فريدا إلى درجة العبادة، ولعب دور «الجد والأب الصالح» معها، ودفع في الأقل أجور واحدة من عملياتها الجراحية وكان يشعر بالبهجة حين كانت تعذبه بإثارة رغبته من دون أن تعتزم إشباعها. ماري شابيرو (التي كانت قد تزوّجتْ في هذه الآونة سولومون سكلار) ابتاعتْ «*تيوناس*» من المعرض، وأعطتها فريدها لوحتها «*أنا وفولانغ - تشانغ*». اشترى المصور الفوتوغرافي نيكولاس موراي «*ماذا أعطاني الماء*». «*تذكّر جرح مفتوح*» نالها الصناعي البارز السير إدغار جي. كاوفمان، مندوب منزل فرانك لويد رايت، الذي اكتمل حديثاً، والذي سيكون مشهوراً حالاً، المسمى «فولنغ ووتر Fallingwater»، في «بير رن Bear Run»، ولاية بنسلڤانيا. قالت فريدا إن الناقد الفني وولتر باخ (صديق قديم لآل ريڤيرا)، اشترى لوحةً من المعرض[2]. وإذا ما بقيتْ

1- أحدها إلى... تشيستر دالي: ليڤي، حوار شخصي. السيدة إلزا في. أج. فيربر، في «خدمة معلومات الفَنّ» التابعة لـ «الغاليري الوطني للفن»، واشنطن، دي. سي. كتبتْ لي في 26 نيسان/ أبريل، 1977، قائلةً بأن رسوم فريدا كاهلو أتتْ إلى «الغاليري الوطني» مع إرث بوصيه لتشيستر دالي. السيدة تشيستر دالي أخبرتني في حوار هاتفي (نيسان 1977) أنه لا توجد رسوم لكاهلو ضمن مجموعة زوجها. أضافتْ قائلةً إنها تذكرتْ فريدا بوصفها «كائن صغير الحجم نحيفه يجلس كثيراً على الشيزلونغ [الكرسي المائل، أو الكرسي الشطح - بالدارجة العراقية]. كانت تمتاز بروح الفكاهة، وكانت نابضة بالحيوية بطريقة هادئة» - ك.

2- قالت فريدا إن الناقد الفني وولتر باخ... اشترى لوحةً من المعرض: فريدا كاهلو، لائحة بأسماء زبائن دائمين ضمن طلبها بغرض الحصول على زمالة أحد متاحف غوغنهايم، 1940 - ك.

بعض اللوحات غير مُباعة، المعرض حفَّزَ على مبيعات مستقبلية. كلير بووثي لوكي لم تخوّلْ، كما تمنى ريڤيرا، فريدا بأن ترسم البورتريه الخاص بها، لكنها خوّلتها أن ترسم بورتريه تذكارياً لصديقتها الممثلة دوروثي هيل، التي انتحرتْ منذ عهدٍ قريب، وفي العام 1940 ابتاعَتِ الـ «*بورتريه-ذاتي*» المُهدى إلى تروتسكي[1]. يُقال إن فريدا تلقّتْ تفويضاً[2] بأن ترسم بورتريه للممثلة ذائعة الصيت كاترين كورنيل في هذا الزمن، لكنها لم تفعلْ ذلك. كونغر غوودير وقع في غرام[3] «أنا وفولانغ – تشانغ»؛ وبما أنه كان يعود لماري سكلار، خوّل فريدا أن ترسم بورتريه-ذاتي مشابه، والذي قال إنه سوف يُعطيه إلى «متحف الفَنّ الحديث» لكنه بدلاً من ذلك احتفظ به حتى وفاته، حين كوّن جزءاً من إرثه إلى «متحف ألبرايت كنوكس» بحسب وصيته. جلستْ في غرفتها بالفندق الواقع في باربيزون-پلازا، وفي غضون أسبوع أنتجتْ «*بورتريه ذاتي مع قرد*» له.

كانت فريدا لا تبالي بأن تُكرَّم أو يُحتفى بها، لكن لا بدّ أن المكافأة gratifying قد جُرِفتْ في دوامة اجتماعية مع أنّ زوجها الشهير لا يرافقها. شخصيةٌ يُحسب لها حساب، لم تكنْ بحاجة لأن تسير في أثرِ زوجِها العريض، المُزْبِد ذي الفقاعات، وكان من المُبهِج أن تنشر فضائلها الاجتماعية المعتبرة – إن لم نقلْ غريبة الأطوار – على فضيلتها هي، كي ترى كم عدد الأشخاص الذين يمكنها أن تفتنهم.

1- كلير بوثي لوسي ابتاعَتِ الـ «*بورتريه - ذاتي*» المُهدى إلى تروتسكي: تتذكر السيدة لوكي بأنها كانت في المكسيك العام 1940 في وقت اغتيال تروتسكي. «ما حدث هو ما يلي»، تتذكر قائلةً: «كنتُ خُوِّلتُ بسيمفونية في ذكرى ابنتي التي قُتلتْ بدلاً من killed from كارلوس شافيث، الذي كان في تلك الآونة وزير الفنون الجميلة. مضيتُ إلى المكسيك، ورأيتُ مرات كثيرة فريدا وديغو اللذين كانا صديقين حميمين لكارلوس شافيث. أرتني هذا البورتريه – ذاتي في الاستوديو خاصتها، والذي كان هدية عيد ميلاد لتروتسكي. وفي اليوم التالي، أو في تلك الليلة، أخبرني كارلوس أن تروتسكي أُردي قتيلاً. انبرى كارلوس قائلاً الآن: فريدا لا تطيق النظر إلى الرسم مجدداً»، لذا قلتُ له، «كارلوس، أيمكنكَ أن تأتيني به؟» تفاوض كارلوس من أجلي، وغادر الرسم الاستوديو العائد لها، وأخذته إلى منزلي. احتفظتُ بالرسم بعد أن بعتُ بقية الرسوم في مجموعتي، لأنه كان غايةً في الجمال – ك.

2- فريدا تلقتْ تفويضاً: سكلار، حوار شخصي – ك.

3- كونغر غوودير وقع في غرام: م. س. – ك.

كانت منهاتن كرنفالاً. لم تكنْ ترسم كثيراً، مع أنّ لديها دفتر تخطيطات «سكيتشات» كانت غالباً ما ترسم (أو تخطط لأن ترسم) فيه أشياءَ جذبَتِ انتباهها. «كنتُ أقوم بذلك...»[1]، أو «إني سأقوم بذلك في دفتر التخطيطات خاصتي»، تقول فريدا. ولم تكنْ تتردَّد مراراً على المتاحف. تذكّر جوليان ليڤي أن شخصاً ما أخذها إلى «متحف الفَنّ الحديث»، لكنها تذمرتْ من مشقة المشي. كتبتْ إلى أليخاندرو غوميث أرياس قائلةً: «في مجموعة خاصةٍ[2] من الرسوم رأيتُ معجزتين، بيرو ديللا فرانسيسكا[3] الذي بدا لي أروع الشخصيات في العالم وإيل غريكو[4] الصغير، أصغر الرسامين الذين رأيتهم حتى الآن، إلّا أنّه الرسام الذي يُثير الدهشة أكثر من الجميع قاطبةً. سوف أبعث إليك نسخاً طبق الأصل منها». ما كانت تهوى القيام به هو الجلوس في مقهى رصيف مشاة «هوتيل سانت موريتز» والتفرّج على الناس وهم يمرون من أمام «سنترل پارك». سحرتها واجهات المخازن. وكانت تفرح فرحاً غامراً بحياة الشارع المتغيّرة في نيويورك - استثنائية «الحيّ الصيني»، «إيطاليا الصغيرة»، «برودوي»، «هارلم». أينما يممتْ وجهها كانت تترك إحساساً. تذكّر جوليان ليڤي زيارةً قاما بها إلى «بنك سنترال هانوفر» الواقع في الجادة الخامسة: «وأنا أصل إلى داخل البنك[5] صحبتها، وجدتُ أننا محاطون برهطٍ من الأطفال كانوا قد تعقبونا، وبرغم كل اعتراضات البوَّاب. [أين السيرك؟]، كانوا يهتفون. تعبير الـ[حفل Fiesta] سيكون أدق. كانت فريدا ترتدي زياً مكسيكياً كاملاً. كانت جميلة ولافتة المظهر، لكنها، وهذا شيء مُحزن، لم تكنْ تلبس الزي المحلي ذا التنورة المنتفخة من أجل التأثير في الآخرين. [يلزمني أن أحوز تنورات فضفاضة وطويلة {قالت}، الآن ساقي العليلة شديدة القبح]».

1- «كنتُ أقوم بذلك»: ليڤي، حوار شخصي - ك.
2- «في مجموعة خاصة»: رسالة إلى غوميث أرياس، الأول من تشرين الثاني/ نوفمبر، 1938 - ك.
3- بييرو ديللا فرانسيسكا (1415 - 1492): فنان إيطالي في مطلع عصر النهضة الأوروبية. كان معروفاً أيضاً بكونه عالم رياضيات وعالم هندسة. تمتاز رسومه بنزعتها الإنسانية الخالصة - م.
4- إيل غريكو (1541 - 1614) رسّام ديني ونقاش ومصمم يوناني إسباني عاش معظم حياته في إسبانيا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. عرفت لوحاته بالطابع الديني، كان رساماً ونحاتاً، ومعمارياً في عصر النهضة. ترجم السوري ممدوح عدوان كتاباً عنه يحمل عنوان «تقرير إلى غريكو» - م.
5- «وأنا أصل إلى داخل البنك»: ليڤي، «*مذكرات*» - ك.

من خلال ليفي، تعرّفتْ فريدا على مجموعة أشخاص مفعمين بالحيوية وأذكياء، ذلك أنه كان لطيفاً ومهذباً، منظماً، ووسيماً، وكان يهوى المغامرة والدهشة. أحد السرياليين ممَن قابلتهم فريدا من خلاله هو بافل تچيليتچيو[1]، الذي كان معرضه الفني «ظاهرة» سبقتْ معرض فريدا إلى الغاليري. «أنا أحب هذا الرجل»[2]، قالت فريدا، «أنا أحب عمله لأن فيه نزوات». وكان السرياليون يحبون فريدا إلى درجة الهيام، لأنها كانت تمتلك، كما أشار بريتون، ذاك المصدر الضروري، مصدر قوة سريالي *la beauté du diable*. كونها راوية ضليعة في سرد القصص والأخبار، كان لها أسلوب في التحدّث مباشرةً إلى كل فرد يقف أو يجلس بجانبها، تهبه القوة الكاملة لشخصيتها. كان صوتها ناعماً، دافئاً، ومنخفضاً، ذكورياً نوعاً ما، ولم تسعَ إلى تحسين إنكليزيتها النابضة بالحيوية أو لكنتها الأجنبية، لأنها كانت تعرف أن هذه الأشياء تعزِّزُ جاذبيتها. يتذكَّر الناقد السريالي نيكولاس كالاس[3] أنها «تناسب تماماً النموذج السريالي للمرأة[4]. كانت تمتاز بسجيّة مسرحية، بغرابةٍ مفرطة. كانت تلعب بوعيٍ تامٍّ دوراً وكانت غرابتها تسترعي الانتباه فوراً».

صحّتها وحدها هي التي كانت تقف حجر عثرة في طريقها. كان جوليان ليفي يريد أن يأخذ فريدا إلى بارات متلاحقة واحداً إثر الآخر في هارلم، لكنها، كما تذكّرَ: «لم تستطعْ الانتقال من بار إلى آخر[5]»، في الأرجح لأنها كانت متعبةً، ولم يكنْ بوسعها أن تمتع نفسها في الهزيع الأخير من الليل. التنقل من حانة

1- بافل تچيليتچيو (1898 - 1957): رسّام سريالي، مصمم مناظر مسرحية، ومصمم أزياء روسي. وُلد في كالوغا القريبة من موسكو، وتوفي في روما. ينتسب إلى أسرة أرستقراطية من الإقطاعيين، تلقى تعليمه على أيدي معلمين خصوصيين. منذ نعومة أظفاره أبدى ولعاً بالفن والباليه. غادر روسيا في العام 1920. أقام في برلين بين العام 1921 و1923، وفي العام 1923 سافر إلى باريس. وفي باريس تعرف على غيرترود شتاين - م.

2- «أنا أحب هذا الرجل»: ليفي، حوار شخصي - ك.

3- نيكولاس كالاس (1905 - 1988): شاعر وناقد فني يوناني أمريكي. بين عامَيْ 1934 و1937 قسّم كالاس وقته بين أثينا وباريس، حيث سرعان ما أصبح أحد أعضاء المجموعة السريالية التي يتزعمها أندريه بريتون. وصار يكتب الشعر بالفرنسية، وكانت قصائده متأثرة جداً باستغراقه في الشعرية الفرنسية - م.

4- «تناسب تماماً النموذج السريالي للمرأة»: نيكولاس كالاس، حوار شخصي هاتفي، نيويورك سيتي، خريف 1974 - ك.

5- «لم تستطعْ الانتقال من بار إلى آخر»: ليفي، حوار شخصي - ك.

إلى حانة ليس بالأمر الهيّن إن لم تكنْ رجلاكَ خفيفتَين. لم تستطعْ التغلّب على عجزها. بعد أن نمشي ثلاثة بلوكات، يلوح الإعياء على وجهها، وتبدأ بالتعلّق بذراعكَ بعض الشيء. إذا واصلتَ المشي، فإن هذا يجبرها على القول [علينا أن نأخذ سيارة أجرة]. لم تَشَأْ أن تقول ذلك». كان لدى فريدا سببٌ وجيه كي لا ترغب بالسير مسافات طويلة. كانت قدمها اليمنى[1] لا تني تسبّب لها المشكلات. كانت قد نمتْ لديها ثآليل في أخمص إحدى قدميها، وعمودها الفقري ما برح يؤلمها. بعد إغلاق معرضها الفني، مرضتْ مرضاً شديداً وزارتْ أطباءَ عدة، أطباء كسور وعظام، وأطباءَ متخصصين. في الختام، زوج أنيتا برينر وصديق فريدا الصالح، الدكتور ديفيد غلوسكر، أفلحا في إغلاق القرحة الاغتذائيّة التي كانت فريدا مصابة بها على مدى أعوام. بالإضافة إلى ذلك، إن الأعراض التي توحي بأنها كانت تعاني من الزُّهري حَثَّتْ أطبّاءها على أن يوجِّهوا بإجراء «فحص واشِرمان وكاهْن». كانت النتيجة سالبة.

إذا كانت صحتها قد منعتها من الاستمتاع بارتياد المتاحف والتنقل من بار إلى بار، فهي لم تمنعها من الاستمتاع بتحررها من دييغو. وراء مدى رماية مسدس زوجها، استنفرتْ معظم قدراتها الإغوائية، متلذِّذةً، بصراحةٍ تامة، بالتأثير الذي تتركه في الرجال. رأى ليڤي فريدا بوصفها نوعاً من «كائن أسطوري[2]»، لا ينتمي لعالمنا هذا – مزهوةً وواثقة بكل معنى الكلمة من نفسها، ومع ذلك هي رقيقة بشكل مروِّع وقوية كنبتة من الفصيلة السحلبية». كان افتتانها بنفسها قد فتن الرجال، بمَن فيهم ليڤي، الذي أخذ سلسلةً من الصور الفوتوغرافية لها وهي عارية حتى الخصر، يصفف ويعاود تصفيف شعرها الأسود الطويل. «كان من دأبها أن تسرّح شعرها مع بعض الأشياء فيه. لما كانت تحلّ ضفائرها، كانت تضع هذه الأشياء بنظام معين على طاولة الزينة خاصتها ومن ثم تضفرها مجدداً، وتضع الأشياء فيها. كان تصفيف الشعر طقساً مقدساً رائعاً. كتبتُ قصيدةً لها عنه، وبعثتُ إليها علبةً من علب جوزيف كورنيل. أعطيتُ كورنيل خصلةً من شعر فريدا، فقصيدتي، وصورةً فوتوغرافية لفريدا، ووضعتها كلها في علبة بزجاج أزرق ومرايا وطيف فريدا».

1- كانت قدمها اليمنى: بيغون، تقرير طبي – ك.
2- رأى ليڤي فريدا بوصفها نوعاً من «كائن أسطوري»: ليڤي، حوار شخصي – ك.

وذات مرة، أخذ ليڤي فريدا إلى بنسلفانيا كي يزور عميله وصديقه السير إدغار كاوفمان، الذي قال عنه ليڤي، إنه يريد أن يكون زبوناً دائماً لفريدا[1]. كان الركوب في القطار يحتوي على كل ما يُفترض أن يوفِّرَه ركوب القطارات – استفحال بطيء لكن عنيد من الحدس الإيروسي. حين وصلا، على كل حال، لم تغازل فريدا ليڤي فحسب، بل مضيفهما المُسنّ وابنه أيضاً. كانت «متعجرفةً جداً مع رجالها»[2]، تذكّر ليڤي. كان يحلو لها أن تجعل كل واحد يلعب على الآخر، وكانت تتظاهر لأحد المتودِّدين إليها بأنها تظن أن الآخر هو شخص مزعج أو «شخص مُمِلّ». في وقت النوم، حاول ليڤي وكاوفمان الأكبر سناً أن ينتظرا أحدهما الآخر كي يقضيا اللحظات الأخيرة من المساء في عزلةٍ رومانسية مع فريدا. حين أوتْ إلى فراشها، السلّم الثنائي المعقد لـ«فولنغ ووتر» كان بمنزلة خشبة مسرح لدراما المساء. انتظر فرصته المؤاتية إلى أن ظنَّ أن الجميع كانوا ينامون نوماً هادئاً، وبعدها خرج ليڤي من غرفته وشرع يرتقي جانباً واحداً من السلم. ويا لدهشته، وجد مُضيْفه يصعد درجات السلم في الجانب الآخر. تراجع الاثنان. وقعَتِ المواجهة نفسها مراراً. في نهاية المطاف، تخلَّى ليڤي عن الأمر. لكنه حين عاد إلى غرفته، كانت فريدا – في انتظاره!

يوجد متودِّدٌ جِدِّي آخر حتى هذه الآونة ألا وهو نيكولاس موراي[3]، المولود في هنغاريا. هو ابن مستخدَم في دائرة البريد، وصل موراي إلى الولايات المتحدة في العام 1913؛ كان في سن الواحدة والعشرين ولم

1- السير إدغار كاوفمان كان يريد أن يكون زبوناً دائماً لفريدا: ليڤي، «*مذكرات*»: 85 – ك.

2- كانت «متعجرفةً جداً مع رجالها»: ليڤي، حوار شخصي – ك.

3- نيكولاس موراي Nickolas Muray (1892 – 1965): مصور فوتوغرافي ولاعب أولمبي في المبارزة بالسيف، أمريكي الجنسية، مولود في هنغاريا «المجر». في العام 1913، مع تهديد الحرب في أوروبا، أبحر موراي متجهاً صوب نيويورك. سرعان ما ذاع صيت نيكولاس بوصفه مصوراً فوتوغرافياً للبورتريهات، وكانت مواضيعه هي عن معظم المشاهير في نيويورك سيتي. في العام 1926، أرسلتْ مجلة «ڤانتي فير Vanity Fair» موراي إلى لندن، باريس، برلين ليصور المشاهير. وفي العام 1929 استأجرته ليصور نجوم ونجمات السينما في هوليوود. بين عامَيْ 1920 و1940عمل موراي أكثر من عشرة آلاف صورة فوتوغرافية شخصية «بورتريهات». صورته الفوتوغرافية لفريدا كاهلو العام 1938، بينما كانت فريدا تقيم مؤقتاً في نيويورك، وخلال حضوره معرضها الشخصي في «غاليري جوليان ليڤي»، أصبحتْ أشهر صوره الفوتوغرافية ومحبوبةً جداً على نطاق واسع. دامت علاقته الغرامية مع فريدا كاهلو عشرة أعوام، بين 1931 و1941. وظلتْ فريدا على علاقة صداقة طيبة معه حتى وفاتها في العام 1954 – م.

يكنْ في جيبه سوى خمسة وعشرين دولاراً. في نهاية العشرينيات من القرن العشرين أمسى واحداً من أنجح مصوِّري البورتريه الفوتوغرافيين. كانت بورتريهاته للمشاهير تظهر في مجلتيْ «*هاربرز بازار*» و«*ڤانتي فير*» – إحدى صور فريدا العديدة نُشرتْ في «*كورنيه Cornet*» في العام 1939 – وكان، فضلاً عن ذلك، فاعلاً في التصوير الفوتوغرافي التجاري. هو رجلٌ متعدد الأدوار والاهتمامات، كتب النقد كذلك لمجلة «*Dance*»، قاد طائرات، وكان بطلاً في المبارزة بالسيف (حاز لقب [السيف الضالع] في [الألعاب الأولمبية بالولايات المتحدة] في 1927 و1928 وكذلك بطولة فريق المبارزة بالمِغوَل[1] والشيش)، وكان له حين وافته المنية في العام 1965 أربع زوجات – كان أعزَبَ حين قابلته فريدا – وأربعة أولاد، وكان زبوناً دائماً وكريماً للفنون، كان يشتري اللوحات الفنية مراراً كي يساعد صديقاً له بحاجة إلى المال. في العشرينيات، كانت تجمعات مساء الأربعاء[2] في استوديو «شارع ماكدوغال» قد استقطبتْ شخصياتٍ بارزةً من مثل مارثا غراهام[3]، روث سانت دينيس[4]، سنكلير لويس[5]، كارل ڤان ڤيختين[6]، إيدنا سانت ڤنسنت

1- المِغوَل foil: سيف طويل مُستَدِقّ خاص بالمبارزة – م.

2- تجمعات مساء الأربعاء: بول غاليكو، «مومنتو موراي Momento Muray»، مقالة في «*العين الكاشفة: شخصيات بارزة في فَنّ التصوير الفوتوغرافي في القرن العشرين*»، تأليف نيكولاس موراي، مع نص بقلم بول غاليكو: 16 – 17 – ك.

3- مارثا غراهام (1894 – 1991): راقصة ومصممة رقص أمريكية. أسلوبها الحديث الذي أعاد صياغة الرقص الأمريكي، «أسلوب غراهام» ما يزال يدرَّس على نطاق واسع عالمياً – م.

4- روث سانت دينيس (1879 – 1968): رائدة في الرقص الحديث، أمريكية الجنسية، أدخلَتِ الأفكار الشرقية إلى عالم الفَنّ. كانت المؤسسة المساعدة لمدرسة دانيشوان الأمريكية في الرقص، ومعلمة شخصيات بارزة في عالم التمثيل والرقص والغناء – م.

5- سنكلير لويس (1885 – 1951): روائي وكاتب قصة قصيرة وكاتب مسرحي أمريكي غزير الإنتاج. وهو أول أمريكي ينال جائزة نوبل للآداب؛ حصل عليها في العام 1930 – م.

6- كارل فان فيختين (1880 – 1964): كاتب ومصور فني أمريكي ونصيراً لـ «نهضة هارلم» والوصي الأدبي لغيرترود شتاين. ذاع صيته ككاتب وبسبب سمعته السيئة أيضاً، عن روايته «سماء زنجية Nigger Heaven». في سنواته الأخيرة تخلى عن التصوير الفوتوغرافي وأخذ بورتريهات لشخصيات بارزة. كلمة «زنجي Nigger» تنطوي على شيءٍ من الاحتقار– م.

ميلاي[1]، يوجين أونيل[2]، جان كوكتو، تي. أس. إليوت[3]، غيرترود ڤاندربيلت ويتني[4]، وولتر ليبمان[5]. مع ذلك لم يكنْ موراي يملك فقط القدرة والفتنة، السحر والحنكة؛ كان أيضاً يحتفظ ببساطةٍ ولطفٍ لا تشوبهما شائبة، بقدرةٍ على الرقة والحميمية، لا بدّ من أنهما راقا فريدا. كان وجهه الوسيم وجسمه الهزيل، الجميل قد سحراها أيضاً. كانت قد قابلته في المكسيك (ربما من خلال ميغويل كاڤوربياس، الذي، على غرار موراي، ساهم في [*ڤانتي فير*])، وكان قد أسدى عوناً لفريدا في التخطيط لمعرضها، صوّر عملها فوتوغرافياً، رتّب الأشياء لها من مثل الشحن ولاحقاً إفراغ محتويات الحزم والحقائب ومعاينة حالة الرسوم حين وصلتْ إلى نيويورك. كما نصحها فيما يتعلق بطبع كتالوغ للمعرض. ربما كانت علاقة فريدا الغرامية العابرة معه قد بدأتْ في المكسيك، إنما في نيويورك، بعيداً عن عينيْ ريڤيرا الفاحصتين الغيورتين، تفتّحتْ وازدهرتْ هذه العلاقة.

كانت علاقتهما سريعة التبخر – تشاجرتْ فريدا معه في افتتاح معرضها – لكن قوة غرامهما قد تبدّتْ جليّةً في الرسائل التي دبّجَتْها فريدا[6] (بالإنكليزية) من باريس. «معبودي نيك، يا صغيري، Mi niño»، كتبتْ في 16 شباط/ فبراير، 1939:

1- إيدنا سانت ڤنسنت ميلاي (1892 – 1950): شاعرة وكاتبة مسرحية أمريكية. نالت جائزة البوليتزر للشعر في العام 1923، وهي ثالث امرأة تنال جائزة الشعر، كما عُرفتْ بوصفها ناشطة نسوية – م.

2- يوجين أونيل (1888 – 1953): كاتب مسرحي أمريكي. نال جائزة البوليتزر في حقل الدراما أربع مرات، رُشح لجائزة نوبل للآداب. من مسرحياته الشهيرة: «أنا كريستي»، «قرد كثيف الشعر»، «رغبة تحت شجرة الدردار»، «الإمبراطور جونز» – م.

3- تي. أس. إليوت (1888 – 1965): كاتب مقالات، ناشر، كاتب مسرحي، ناقد أدبي واجتماعي، وواحد من أبرز شعراء القرن العشرين. نال جائزة نوبل للآداب في العام 1948. يعرفه قراء لغة الضاد من خلال ديوانه الشهير «الأرض اليباب» – م.

4- غيرترود ڤاندربيلت ويتني (1875 – 1942): نحاتة، نصيرة للفن وجامعة أعمال فنية ومؤسسة لـ «متحف ويتني للفن الأمريكي» في العام 1931 في نيويورك سيتي. وهي شخصية اجتماعية بارزة – م.

5- وولتر ليبمان (1889 – 1974): كاتب ومراسل صحافي ومعلّق سياسي، اشتهر بكونه واحداً من الذين أدخلوا مفهوم «الحرب الباردة»، ابتكر مصطلح «المقولب» بالمعنى السايكولوجي الحديث، وانتقد الإعلام والديمقراطية في عموده الصحافي وكتبه العديدة – م.

6- الرسائل التي دبّجتها فريدا: رسائل فريدا كاهلو إلى نيكولاس موراي، 1930 – 1940، موجودة في الأرشيف الشخصي لابنته ميمي موراي، ألتا، أوتاه – ك.

... وصلتْ برقيتك صبيحة هذا اليوم، وقد بكيتُ كثيراً جداً - من السعادة، ولأني اشتقتُ إليك من كل قلبي ودمي. رسالتك، حبيبي، أتتْ أمس، إنها جميلة جداً، رقيقة جداً، بحيث إني لا يسعني أن أحدّثك عن مبلغ الغبطة التي وهبتني إيّاها. إني أعبدك يا حبيبي، صدّقني، لم يسبقْ لي أن أحببتُ أحداً مثل هذا الحب - ديغو وحده سيكون في قلبي حميماً مثلك - دوماً... إني أفتقد كل حركة من حركات كينونتكَ، أفتقد صوتكَ، عينيكَ، يديكَ، فمكَ الجميل، ضحكتكَ الصافية والصادقة. أنتَ. أحبك يا عزيزي نيك. إني فرحةٌ جداً لأني أعتقد أني مغرمةٌ بك - لأني أعتقد أنكَ تنتظرني - أنتَ مغرمٌ بي.

حبيبي امنحْ قبلاتٍ كثيرة لمام Mam باسمي. لم أنسَها قَطّ [مام غير معروفة الهوية؛ ابنة موراي المدعوة ميمي تعتقد أنها مساعدة استوديو موراي]. قبّلْ لي أيضاً آريا Aria وليا Lea [ابنتا موراي]. لك، قلبي مليئاً بالرقة والملاطفات. قبلة خاصة على عنقكَ. المخلصة لك،

كسوچتل

في 27 شباط/ فبراير، 1939:

نيك[1] الجدير بالعبادة -

هذا الصباح بعد أيام طويلة جداً من الانتظار - وصلتْ رسالتك. غمرتني سعادةٌ بالغة بحيث إنّي حتى قبل أن أباشر بقراءتها بدأتُ أبكي. صغيري، في الواقع يتعيَّن عليّ ألّا أتذمر فيما يتعلق بما يجرى لي في حياتي، طالما أنا مغرمةٌ بك وأنتَ مغرمٌ بي. إنه شيءٌ حقيقيٌّ وجميل جداً، أن يجعلني أنسى آلامي ومتاعبي كلها، يجعلني أنسى حتى المسافة بيننا. كلماتك تجعلني أشعر أني قريبةٌ جداً منكَ بحيث يمكنني أن أشعر أنَّ ضحكتكَ قريبةٌ مني. تلك الضحكة الصافية والصادقة جداً *أنتَ* وحدكَ مَن يملكها. إني فقط أحصي الأيام حتى أعود. بقي شهرٌ واحد! وسنكون معاً من جديد...

حبيبي، عليّ أن أخبرك أنك غلام سيئ. لماذا أرسلتَ لي شيكاً بأربعمئة دولار؟ صديقك «سميث» هو شخصٌ خياليّ - لطيف جداً في الواقع، إنما

1 - نيك هو اسم التحبُّب لنيكولاس - م.

قلْ له، إني سأحتفظ بشيكه من دون مساس إلى أن أرجع إلى نيويورك، وسيكون لنا حوار فيما يتعلق بهذا الأمر. عزيزي نيك، أنتَ ألطف شخص عرفته طَوَال حياتي كلها. إنما استمعْ إليّ حبيبي، أنا في الحقيقة لا أحتاج هذا المبلغ الآن. لدي بعض المال الذي أحضرته معي من المكسيك، وأنا عاهرة غنية فعلاً، أتعرف ذلك؟ لدي ما يكفي من المال كي أمكث هنا شهراً آخر. لدي تذكرة العودة إلى المكسيك. *كل شيء تحت السيطرة* بشكل واقعي جداً، حبيبي، ليس من العدل أن تنفق أيَّ شيءٍ إضافيٌ... على أية حال، لا يمكنكَ أن تتصوّر كم أثمّن رغبتكَ بمساعدتي. ليس بوسعي أن أخبركَ أيَّ فرحٍ غامرٍ يمنحني التفكيرُ بأنكَ راغبٌ بأن تجعلني سعيدةً وأن أعرف كم أنتَ طيب القلب وجدير بالعبادة – حبيبي، يا ألطف معبود (mi Nick – mi vida – mi niño, te adoro).

غدوتُ أكثر هزالاً بسبب المرض، لذا حين أكون معكَ، بمجرد أن تنفخ، وبعدها... سترتفع هي عالياً! الطوابق الخمسة لـ «لا سالي هوتيل». أنصتْ يا صغيري، هل تمس يومياً النار «whachamayacallit» المعلّقة على مجاز سلّمنا؟ لا تنسَ أن تفعل ذلك يومياً. ولا تنسَ كذلك أن تنام على حشيّتكَ الصغيرة جداً، لأني مغرمةٌ بها. لا تقبّل أيَّ فرد آخر بينما أنتَ تقرأ اليافطات والأسماء في الشوارع. لا تأخذ أيَّ شخصٍ آخر في سيارتك وأنت تقودها متجهاً صوب «سنترال بارك» خاصتنا. إنها تعود إلى نيك وكسوچتل – لا تقبّلْ أيَّ فرد على كنبة مكتبك. فقط بلانتشي هيس Blanche Heys [هو صديق حميم لموراي] يمكنه أن يقدّم لك تدليكاً في رقبتكَ. يمكنكَ فقط أن تقبّل قدرَ ما تشاء، مام. لا تضاجعْ أيّة فتاة أو سيدة، إذا كان بوسعك أن تفعل ذلك. فقط إذا وجدتَ أعجوبةً لعينةً حقيقية، لكن لا *تحبّها*. العبْ بقطاركَ الكهربائي مرةً في كل حين إن لم تأتِ إلى البيت متعباً جداً. كيف هو جو جينكس؟ كيف هو الرجل الذي يُجري لك التّدليك («المسّاج») مرّتين في الأسبوع؟ إني أكرهه بعض الشيء، لأنه *أخذكَ* مني ساعات كثيرة. هل تبارزتَ بالسيف كثيراً؟ كيف حال جيورجيو؟

لماذا تقول إن رحلتكَ إلى هوليوود كانت نصف ناجحة فحسب؟ احْكِ لي عنها. حبيبي، لا تُرهقَ نفسك بالعمل إنْ كان بوسعكَ أن تفعل ذلك. لأنكَ سوف تُتعِب رقبتكَ وظهركَ. قلْ لـ «مام» أن تعتني بكَ، وأن تجعلك ترتاح حين تشعر بالإعياء. قلْ لها إني مغرمةٌ بك حدّ الهيام، إني مغرمةٌ بكَ قلباً وروحاً، وإنكَ حبيبي ومهجةُ فؤادي، وبينما أنا بعيدة عنك

ينبغي لها أن تحبَّكَ أكثر من أيِّ وقتٍ مضى كي تُسعِدَكَ وتُدخِلَ الراحة والطمأنينة إلى فؤادك.

هل تضايقكَ رقيتك كثيراً جداً؟ إني أرسلُ الآن مليون قبلةٍ إلى رقبتكَ الجميلة كي أجعلك تشعر أنها أحسن. كل رِقّتي وكلّ ملاطفاتي لجسدكَ، من رأسكَ إلى قدميكَ. كلُّ بوصة منه أطبعُ عليها قبلةً وأنا بعيدةٌ عنك آلافَ الأميال.

شغّلْ أسطوانة ماكسين سوليڤان[1] في الـ «غرامافون». سأكون هناكَ صحبتكَ أُصغي إلى صوتها. يمكنني أن أراكَ مستلقياً على الكنبة الزرقاء مع «كابكَ»[2] الأبيض. أراكَ تُطلق النار على المنحوتةِ بالقرب من المُسْتَوقَد، إني أرى بوضوح، الربيع يقفز في الهواء، ويمكنني أن أسمع ضحكتك – تشبه ضحكة الطفل ضبطاً حين تُصيب الهدف. أوه حبيبي نيك إني أعبدكَ كثيراً جداً. إني أحتاج إليكَ كثيراً، بحيث إنّ قلبي يؤذيني...

على الرغم من كلّ الحماسة التي كانت تحسّها فريدا تجاه موراي، على أية حال، لا هو ولا أيُّ واحدٍ من أنداده كان بمستطاعه أن يتبارى مع الالتصاق الشديد الذي كانت تحسُّه فريدا نحو دييغو. وكانت تعرف أنه يحبها أيضاً. حين جعلها مرضُها وقلقُها الناجم عن تركِه مثلَ هذه المدة الطويلة تُحجِم عن السفر إلى باريس لحضور المعرض الفني الذي ينظِّمه بريتون. سعى دييغو لأن يخفِّفَ من شكوكها:

3 كانون الأول/ ديسمبر،

Mi niñita chiquitita[3]:

لقد أبقيتِني أياماً طويلةً جداً من دون أخبارٍ عنكِ وكنتُ قلقاً. سُررتُ كونكِ تشعرين بأنّكِ أحسن نوعاً ما وأنَّ يوجينا تعتني بكِ، اشكُريها ودَعيها تبقى معكِ فيما أنتِ هناك. وأنا سعيدٌ لأن لديكِ شقّةً مريحةً ومكاناً ترسمين

1– ماكسين سوليڤان (1911 – 1987): مطربة جاز وممثلة أمريكية في السينما والمسرح. ولدتْ في هومستيد، بنسلڤانيا. استمر نشاطها الفني طوَال نصف قرن بدءاً من منتصف عقد الثلاثينيات حتى وفاتها تقريباً. سبقتْ مطربي جاز آخرين من مثل إيللا فيتزجرالد، بيللي هوليداي، وسارة فوغان. تُعدُّ سوليڤان أفضل مطربة جاز في الثلاثينيات – م.

2– الكاب cape: رداء خارجي بلا كُمَّين يُطرَح على الكتفين – م.

3– *Mi niñita chiquitita*: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 358 – 359 – ك.

فيه. لا تستعجلي فيما يتعلق بصوركِ الفوتوغرافية وبورتريهاتكِ، من المهمّ جداً أن تظهر *retesuaves* [رائعة جداً]، لأنها سوف تُكمل نجاحَ معرضكِ وتهبُكِ فرصةً كي تعملي مزيداً من البورتريهات...

ماذا ستعطيني مقابل أخبارٍ طيّبةٍ من المؤكّد أنكِ حتماً تعرفينها أصلاً؟ دولوريس العجيبة سوف تقضي عيد الميلاد «الكريسماس» في نيويورك... هل كتبتِ إلى لولا [الاسم التحبُّبيّ لدولوريس ديل ريو]؟ أعتقدُ أنه سخفٌ منّي أن أطرح عليكِ هذا السؤال.

سررتُ كثيراً بتخويل البورتريه خاصتكِ لـ «المتحف الحديث» [في الأرجح يُشير إلى تخويل كونغر غوودير]؛ سيكون رائعاً إلى حدٍّ استثنائي، دخولكِ إلى هناك من أول معرضٍ لكِ. سيكون هذا تتويجاً لنجاحِكِ في نيويورك. ابصقي على يديكِ الصغيرتَين واعمَلِي شيئاً ما يضع كلَّ شيءٍ من حوله في الظلّ، واجعلِي من فريديتا [*la mera dientona*] «التنين العظيم»...

لا تكوني سخيفةً. لا أريدكِ أن تضيعي فرصتكِ في الذهاب إلى باريس من أجلي. خُذِي من الحياة كلَّ ما تُعطيكِ إيّاه، مهما كان هذا الشيء، شريطةَ أن يكون مشوّقاً وأن يعطيكِ شيئاً من اللّذة. حين يشيخ المرء، يعرف ما الذي فقده من أشياءَ قَدَّمتْ نفسها عندما لم يكنْ لديه معرفةٌ كافية كي يأخذَها. لئن كنتِ تريدين حقاً أن تُدخلي البهجة إلى قلبي، فاعرفي أنه ما من شيءٍ يمكن أن يهَبَني لذةً أكبر من معرفتي أنّكِ تملكين هذه اللّذة. وأنتِ، يا فتاتي، my *chiquitita*، تستحقّين كلّ شيء... أنا لا ألومهم لأنهم يحبون فريدا، لأني أحبّها أنا أيضاً، أحبّها أكثر من أيّ شيء...

Tu principal sapo-Rana [Your No.1 toad-frog]

Diego

في يومياتها، أدخلتْ فريدا مسوّدة ما يبدو أنه ردُّها على رسالة ديغو. كانت مكتوبة لمناسبة عيد ميلاده، الثامن من كانون الأول/ ديسمبر، 1938. خاطبتْ ديغو باعتباره «*Nino mio – de la oculatadora*» (طفلي أنا الساحرة العظيمة – أيْ، هي نفسها).

إنها السادسة صباحاً
والديكة الرومية تغني،
حرارة الرقة البشرية

العزلة رافقتْ -
لن يحصلَ في حياتي كلها
أن أنسى حضوركَ
لقد انتشلتني لمَّا كنتُ محطمةً
وأعدتَ إليَّ عافيتي وعنفواني ثانيةً
في هذه الأرض الصغيرة
إلى أين أُدير نظرتي المحدِّقة؟
عميقةً جداً غائرةً جداً!
لم يعدْ ثمَّة وقت. لم يعدْ هنالك أيّ شيء.
مسافة. لا يوجد سوى *الواقع*
ما كان، كان إلى الأبد!
ما يوجد هو الجذور
التي تبدو شفافةً
متحوّلةً
في شجرة الفاكهة الأبدية
ثماركَ تنشر روائحها الزكية
أزهاركَ تعطي لونها
الذي ينمو مع فرح
الرياح وأزهار الأشجار المثمرة.
لا تتوقفْ عن إعطاء الظمأ[1]
للشجرة التي تكون أنتَ الشمس، الشجرة
التي تدّخر بذرتكَ
«دييغو» هو اسم الغرام.

1- «لا تتوقفْ عن إعطاء الظمأ»: في اليوميات توجد سبعة سطور متقاطعة بعد كلمة «blossoms» [أزهار الأشجار المثمرة]. النهاية الأصلية للقصيدة هي:

اسم دييغو - اسم الغرام
لا تتوقفْ عن إعطاء الظمأ
للشجرة التي تحبها حباً جماً
التي ادّخرتْ بذرتك
التي بلورتْ حياتكَ
في السادسة صباحاً
المخلصة لك فريدا

الفصل الخامس عشر

باريس البائسة هذه

في كانون الثاني/ يناير 1939، حين أبحرتْ فريدا إلى باريس، كانت أوروبا في حالة سلم مشوبٍ بالقلق والتوتر. كان هتلر قد «استرضي» في ميونيخ، و«الحرب الأهلية الإسبانية» شارفتْ على نهايتها: في 27 شباط/ فبراير، بريطانيا وفرنسا اعترفتا بنظام فرانكو. في العاصمة العالمية للثقافة، الفاشيون والتروتسكيون، الشيوعيون والرأسماليون، الليبراليون والمحافظون، شنّوا حرباً كلامية، تجادلوا حول النقاط الدقيقة للنظرية بينما كان أول ما تبين أنَّ فيضاً من اللاجئين ينتظرون مصيراً مشكوكاً فيه.

في أول الأمر، مكثتْ فريدا صحبة أندريه وجاكلين بريتون في شقتهما الصغيرة الواقعة في 42 Rue Fontain (تقاطع حلقتيْ السرياليين والتروتسكيين في باريس)، إلّا أنّها لم تكنْ زيارةً سارةً. في المقام الأول، كان المعرض الذي من المفترض أن ينظمه بريتون قد تأجل: «إنَّ مسألةَ المعرض فوضى ملعونة»، كتبتْ فريدا إلى نيكولاس موراي في 16 شباط/ فبراير:

> حتى وقت مجيئي كانت الرسوم ما تزال في «دائرة الجمارك»، لأن ابن الزانية بريتون لم يضطلعْ بمحنة إخراجها. الصور الفوتوغرافية التي أُرسلتْ *منذ دهور خلتْ، لم يتسلّمها* – هكذا يقول – لم تكنْ القاعة منظمةً للمعرض *على الإطلاق* وبريتون لا يملك قاعةَ عرضٍ خاصةً به وحده. لذا تعيّن عليَّ أن أنتظر أياماً وأياماً مثل الغبية إلى أن قابلتُ مارسيل دوشامپ (الرسام العجيب) وهو الوحيد الذي كانت قدماه على الأرض، وسط هذه الحفنة كلها من مجانين أولاد الزانيات من السرياليين. أخرج رسومي في الحال من الجمارك وسعى لأن يجد قاعة عرض «غاليري». وفي الختام، كان هنالك غاليري يُسمى «پيير كوللي»، وافق على إقامة المعرض الملعون. الآن يريد

بريتون أن يعرض لوحاته مع لوحاتي في الغاليري، 14 بورتريه من القرن التاسع عشر (مكسيكية)، نحو 32 صورة فوتوغرافية لـ «ألفاريث برافو» ، ومقادير كبيرة من أشياء شعبية اشتراها من أسواق المكسيك - *هذه الخردة كلها*، هل لك أن تتغلب على هذا؟ كان من المفترض أن يكون الغاليري جاهزاً في الخامس عشر من آذار/ مارس. لكن... اللوحات الزيتية الأربع عشرة من القرن التاسع عشر يجب ترميمها والترميم الملعون يستغرق شهراً كاملاً. كان يلزمني أن أقرض بريتون 200 دولاراً من أجل الترميم لأنه لا يملك قرشاً واحداً. (أرسلتُ برقيةً لاسلكية إلى دييغو وأطلعته على الموقف وأخبرته أني أقرضتُ ما بحوزتي من نقود لبريتون - استشاط غضباً، لكنه الآن فات الأوان ولم يكنْ بمستطاعي أن أفعل شيئاً حيال ذلك). لا أزال أملك المال كي أمكث هنا حتى مطلع آذار، لذا لا حاجةَ بي لأن أقلق كثيراً جداً.

حسناً، بعد أن استقرَّتِ الأمور إلى حدٍ ما كما أخبرتكَ، قبل بضعة أيام خلت قال لي بريتون إن مرافق پيير كوللي، وهو لقيط مسن وابن عاهرة، شاهد رسومي ووجد أن *اثنين* منها فقط يُمكن عرضهما، لأن بقية الرسوم «*صادمة*» جداً بالنسبة للجمهور! كان بوسعي أن أقتل ذلك الرجل وآكله فيما بعد، لكني عليلةٌ وسئمةٌ جداً من القضية بأسرها بحيث صمَّمت على أن أرسل كلَّ شيء إلى الجحيم، وأن أنصرف فوراً من باريس الفاسدة هذه قبل أن يُجَنَّ جنوني أنا أيضاً.

في المقام الثاني، كانت فريدا مريضةً؛ رسالتها المؤرخة في 16 شباط/ فبراير كتبتها من سريرها في «المستشفى الأمريكي». كانت قد شبعتْ من بريتون، وشعرتْ بالإزعاج لأن عليها أن تتقاسم حجرةً ضيقةً مع ابنة آل بريتون الصغرى، أوبي، ولهذا انتقلتْ في نهاية شهر كانون الثاني/ يناير للسكن في «هوتيل ريجينا» الواقع في (place de pyramidas)، حيث أخذوها من هناك بسيارة إسعاف إلى المستشفى «لأني حتى لم أعدْ قادرةً على المشي». كان لديها التهاب بكتيري مصحوب بالمغص في الكليتين. كتبتْ إلى موراي في 27 شباط/ فبراير قائلةً:

أشعر بأني واهنةٌ نوعاً ما بعد أيام طويلة جداً من الحمَّى لأن الالتهاب البكتيري الملعون يجعلكَ تشعر بأنك مُرهق. يقول لي الطبيب إني حتماً تناولتُ شيئاً ما لم يكنْ نظيفاً تماماً (سَلَطة أو فواكه فجَّة). كنْ واثقاً أني في

منزل آل بريتون أخذتُ هذا الالتهاب البكتيري الحقير. ليس لديكَ أيّة فكرة عن القذارة التي يعيش فيها هؤلاء الأشخاص، ونوع الطعام الذي يتناولونه. إنه شيء لا يُصدّق. لم يسبقْ لي أن رأيتُ نظيراً له في حياتي الملعونة كلها. لسببٍ أجهله، انتقلَتِ العدوى من الأمعاء إلى المثانة والكليتين، ولهذا تعذّر عليّ على مدى يومين أن أبوّل وأحسستُ كأني على وشك أن أنفجر في أيّة لحظة. لحسن الحظ، كل شيء *OK* الآن، والشيء الوحيد الذي ينبغي لي القيام به هو الراحة وتناول طعام خاص.

كتبتْ رسالةً مفصلةً إلى إيللا وبيرترام وولفي:

أنتُما تريان أنَّ بطني مليءٌ[1] بالفوضويين وكل واحد منهم يضع قنبلةً في ركنٍ ما من أمعائي المسكينة. كنتُ أشعر حتى هذه اللحظة أنَّ الوضع ميؤوسٌ منه بما أني واثقة من أن «الصلعاء» *la pelona* [الموت] سوف تأخذني بعيداً. بين أوجاع البطن وحزني الناجم عن كوني وحيدة في باريس البائسة *pinchismo* هذه، التي تبدو لي أشبه بِرَكلَةٍ في السرّة، إني أؤكّد لك أني كنتُ أفضّل أن يأخذني الشيطان بِشَدَّةٍ أو خطفة عنيفة واحدة. لكني حين ألفيتُ نفسي في [المستشفى الأمريكي] حيث يمكنني أن «أنبح» بالإنكليزية وأشرح لهم وضعي، بدأتُ أشعر بأني أحسن قليلاً. [عجز فريدا عن التكلّم بالفرنسية يُعزى بلا ريب إلى فكرتها السيّئة عن باريس]. أقلّه يمكنني القول: «اعذريني لأني تجشّأتُ!» (بالطبع لم تكنْ تلك هي الحال، كي أكون دقيقةً، لم أكنْ قادرةً حتى على التذمُّر أو السَّبّ بوساطة التجشّؤ). لم يكنْ بمقدوري إلا قبل أربعة أيام مضتْ أن أتلذّذ بإطلاق أوّل «تجشّؤ» ومنذ ذلك اليوم السعيد حتى الآن أشعر بالتحسُّن. إن السبب الكامن وراء الانتفاضة الفوضوية في بطني هو أنه مليء بالـ«*colis*»، وأولئك الحقراء، كانوا يريدون أن يتخطّوا الحدَّ اللائق لنشاطهم، وحَدَثَ أنهم خَرجوا في مرحٍ صاخب يستعرضون عبر مثانتي وكليتيّ، وبصراحة بدأتْ تحرقني من الداخل، بما أنهم لاعَبُوا الشيطانَ في كلْيَتيّ وهم الآن يرسلونني إلى المشرَحة. باختصار، كنتُ فقط أَعُدُّ أيامي إلى أنْ انخفضتْ حرارتي كي يكون بوسعي أنْ آخذَ زورقاً وأهربَ إلى الولايات المتَّحدة، بما أنهم هنا لا يفهمون وضعي ولم يفعلْ أحدٌ أيَّ شيء من أجلي. شيئاً فشيئاً، بدأتُ أستعيد نشاطي وحيويّتي.

1 - «أنتُما تريان أنَّ بطني مليء»: رسالة إلى إيللا وبيرترام وولفي، 17 آذار/ مارس، 1939 – ك.

لم ترجعْ «إلى الفندق الملعون»[1] لأنّي لم أتحملْ البقاء وحيدةً». عوضاً عن ذلك، ماري رينولدز، «امرأة أمريكية عجيبة تقيم مع مارسيل دوشامب دعتني للبقاء معها في منزلها وقبلتُ دعوتها بكل سرور لأنها فعلاً امرأة لطيفة ولا شأنَ لها بالرسامين التنين من مجموعة بريتون. كانت عطوفةً جداً معي واعتنتْ بي بنحوٍ مذهل».

في هذا الوقت بالذات، حُسِمَتْ مسألةُ المعرض، وخاطَبتْ موراي قائلةً:

ساعَدَني مارسيل دوشامب كثيراً[2] وهو الشخص الوحيد بين هؤلاء الأشخاص الفاسدين الذي ينطبق عليه تعبير «رجل حقيقي». سيُفتتح المعرض في *العاشر من آذار/ مارس* قاعة عرض تُدعى «بيير كوللي». إنهم يقولون إنها واحدة من أفضل القاعات هنا. الرجل المدعو كوللي هو تاجر لوحات دالي وبعض فناني السريالية البارزين. سيستغرق المعرض مدة أسبوعين - لكني رتَّبْتُ الأمور سلفاً كي آخذ لوحاتي في الثالث والعشرين كي يكون لدي متَّسَعٌ من الوقت لأرزمها وآخذها معي في الخامس والعشرين. كانت الكتالوغات في مخزن الطباعة، لذا يبدو أن كل شيء سيكون على قدم وساق. كنتُ أريد مغادرة Isle de France «جزيرة فرنسا» في الثامن من آذار/ مارس، لكني أرسلتُ برقيةً لاسلكية إلى دييغو وطلب مني أن أنتظر حتى يتم عرض أعمالي، لأنه لا يثق بأن يقوم أحد هؤلاء الرجال بشحن لوحاتي ثانيةً إلى المكسيك. كان على حق بشكلٍ من الأشكال، وعلى أية حال، أتيتُ إلى هنا حصرياً من أجل هذا المعرض الملعون وسيكون من الجنون أن أغادر باريس قبل افتتاح المعرض بيومين. ألّا توافقُني الرّأي؟

برغم مآسيها، شاركتْ فريدا[3] في الملذّات «السريالية» في باريس. كان يلزمها معرفة هؤلاء النجوم المنتمين للحلقات السريالية من مثل الشاعر بول

1- «ترجعْ إلى الفندق الملعون»: رسالة إلى نيكولاس موراي، 16 شباط/ فبراير، 1939 - ك.

2- «ساعدني مارسيل دوشامب كثيراً»: رسالة إلى نيكولاس موراي، 27 شباط/ فبراير، 1939 - ك.

3- «شاركتْ فريدا...»: مصادر هذا الوصف لإقامة فريدا في باريس، بالإضافة إلى رسائلها، الحوارات الشخصية مع ميخائيل پيتيتجين، جاكلين بريتون، أليس راهون (مكسيكو سيتي، آذار 1977) وكارمن كوركويرا بارون (حاورتها إليزابيث جيرهارد بطلبٍ من المؤلفة، باريس، أيار/ مايو 1978) - ك.

إيلوار وماكس إرنست، الذي كانت عيناه عميقتَا الزرقة، وشعرَه الأبيض، وأنفَه الشبيه بالمنقار، قدْ راقتْها، والذي كانت تحبُّ رسمه، لكنها وجدتْ شخصيّته من النوع الذي لا يمكنْ بلوغه نوعاً ما – كالثلج اليابس. كان أصدقاؤها الجدد قد رافقوها إلى مقاهي الفنانين وإلى النوادي الليلية من مثل Boeuf sur-le-Toit، حيث أنْصَتَتْ إلى الجاز (انتهتْ بها الحال أن أحبتْ موسيقى عازف البيانو الأمريكي الأسود غارلاند ويلسون[1])، وهناك، كما جرَتِ العادة، كانت تشاهد الأشخاص الآخرين يرقصون. وبما أنها كانت ضليعةً في *cadaver exquis*، أمسَتِ الآن خبيرةً في الألعاب السريالية الأخرى. كانت اللعبة الأثيرة لدى بريتون – وأخذَها على محمل الجد إلى حدٍ كبير، وأضحى سريع الغضب إذا ما تحدّث شخصٌ على نحو غير حكيم – هي الـ «*jeux de la vérité*» (الحقيقة أو العواقب). الأشخاص الذين أبَوا أنْ يقولوا الحقيقة كان يُطلب منهم أن يقوموا بأشياء من مثل الزحف إلى داخل الغرفة معصوبِي العيون وسائرين على أطرافهم الأربعة ثُمّ يحدسون مَن الذي قبَّلَهُم. في إحدى المرات رفضتْ فريدا[2] الإجابة على سؤال «كم يبلغ سنُّك؟» وكانت العقوبة هي «عليكِ أن تضاجعي الكرسي ذا المسندين». «جلستْ فريدا على البلاط وفعلتْ ذلك بنحوٍ جميل»، يتذكر أحد اللاعبين. «عانقَتِ الكرسيَّ ذا المسندين كما لو كان مخلوقاً جميلاً».

كان عالَم تصميم الملابس الراقية وخياطتها[3] قد احتضنها أيضاً[4]. كان شابريللي قد سحرته ثيابها التيهوانا التي صممتها بوصفها «*robe Madame Rivera*» (ثوب مدام ريفيرا) للباريسيات اللواتي يواكبن الموضة الحديثة، ويد فريدا المزينة بالخاتم ظهرتْ على غلاف مجلة ڤوغ «*Vogue*».

1- غارلاند ويلسون (1909 – 1954): عازف موسيقى الجاز، أمريكي الجنسية، وُلد في مارتينسبورغ بولاية ويست فيرجينيا. كان عازف بيانو «بووغي ووغي»، «سترايد» – م.

2- في إحدى المرَّات رفضتْ فريدا: أليس راهون، حوار شخصي. كارمن كوركويرا بارون، التي تزوجتْ في العام 1939 من تاجر فريدا الباريسي، بيير كوللي، تقول إن فريدا «تجلس دوماً على البلاط وكانت باستمرار تعمل الأشياء بيديها»، من مثل ضفر حاشيات الحرير في قطع الأثاث عتيقة الطراز (حوار جيرهارد) – ك.

3- تصميم الملابس الراقية وخياطتها: وردتْ بالفرنسية haute couture – م.

4- كان عالَم تصميم الملابس الراقية وخياطتها قد احتضنها أيضاً: *تايم*، «ملاحظات حول الأزياء»، 3 أيار/ مايو، 1948: 33 – 34 – ك.

حين واتتها الفرصة، زارتْ تشارترس[1] وبيتاً ريفياً ضخماً أو اثنين على الـ «لوير»[2]، وأمضتْ وقتاً معيناً في «اللوفر». كما ذهبتْ إلى «سوق اللصوص»[3] وابتاعتْ:

قدراً كبيراً من الخردة، وهذا أحد الأشياء [كتبتْ إلى موراي] التي أحببتُها كثيراً جداً. ما كان يتعيّن عليّ أن أشتري الفساتين أو الأشياء التي من هذا القبيل لأني بسبب كوني «تيهوانا» لا أرتدي السراويل الداخلية ولا الجوارب حتى. الأشياء الوحيدة التي اشتريتُها هي دميتان عتيقتا الطراز، دميتان جميلتان جداً. إحداهما شقراء ذات عينين زرقاوين، أروع العيون التي يمكن أن تخطر لك على بال. كانت ترتدي زيّ عروس. فستانها يملؤه الغبار والتراب، لكني غسلته، وهو الآن يبدو أفضل كثيراً. رأسها لم يُضبَطْ بشكل جيد جداً مع جسمها لأن المطاط الذي يمسكه، قديم جداً أصلاً، ولكننا، أنا وأنت، سوف نثبته في نيويورك. الدمية الأخرى أقل جمالاً، إلّا أنّها ساحرة جداً. لها شعر أشقر وعينان فاحمتا السواد، لم أغسلْ ثوبها بعد وهو قذر كالجحيم. كانت لديها فردة حذاء واحدة، الفردة الأخرى فقدتها في السوق. الدميتان كلتاهما محبوبتان، مع أنَّ رأسَيهما غيرُ ثابتين نسبياً. ربما هذا الشيء هو الذي يمنحهما هذا القدر الكبير من الرقة والسحر. على مدى أعوام عدة كنتُ أرغب بالحصول على دميةٍ من هذا النوع، لأن فرداً ما حطّم الدمية التي كانت بحوزتي لما كنتُ طفلةً صغيرةً، ولم يسعني العثور عليها مجدداً. لذا أنا فرحة جداً لأني أملك دميتين حالياً. لدي سرير صغير في المكسيك، سيكون مذهلاً لو أني حصلتُ على سريرٍ أكبر حجماً. فكّر باسمَين هنغاريَّين جميلَين كي نعمّدَهُما. بلغَ ثمنُ كلتا الدميتَين نحو دولارين ونصف.

على الرغم من التسليات كلها، وحتى بعد مغادرتها منزل آل بريتون

---

1 - تشارترس Chartres هي كوميون في فرنسا، تقع 96 كم جنوب غرب باريس. تشتهر تشارترس عالمياً بكاتدرائيتها. كوميون: أصغر وحدة إدارية في فرنسا وإيطاليا وسويسرا... إلخ؛ يعادلها في العراق: ناحية – م.

2 - اللوير Loire: أطول نهر في فرنسا، يأتي في التسلسل 171 في لائحة أطول الأنهار في العالم. يغطي نحو خُمسِ مساحة اليابسة في فرنسا – م.

3 - كما ذهبتْ إلى «سوق اللصوص»: رسالة إلى نيكولاس موراي، 27 شباط/ فبراير، 1939 – ك.

واستعادتها صحَّتَها، وجدتْ فريدا باريس منحطَّةً؛ أكثر الأشياء التي كَرِهَتْها هو ما رأته بوصفه التوضُّع العقيم لـ «البوهيمية *Bohéme*»:

ليس لديكَ أدنى فكرة[1] عن أيّ نوع من العاهرات هؤلاء النسوة. إنهن يدفعنني إلى التقيُّؤ. إنهن «مثقفات» ملعونات جداً وفاسدات بحيث إنّي ما عدتُ قادرةً على تحمّلهن. هذا الشيء كثيرٌ جداً على شخصيتي. إني بالأحرى أفضّل الجلوس على أرضية سوق «تولوكا» وأبيع السلاحف، على أن يكون لي أيُّ شأنٍ مع أولئك العاهرات الباريسيات «المولعات بالفنون». إنهن يجلسن على مدى ساعات في «المقاهي» يدفّئن مؤخّراتهن النفيسة ويتحدَّثن بلا انقطاع عن «الثقافة»، «الفنّ»، «الثورة» وهلمّ جراً، ظانّاتٍ أنهن آلهة العالم، يحلمنَ بترَّهاتٍ غريبة جداً، ويسمّمنَ الهواء بالمزيد والمزيد من النظريات التي لن تتحقق أبداً. في صباح اليوم التالي - لا يوجد أيّ شيء بحوزتهن كي يأكلنه في منازلهن لأنه لا *واحدةَ منهن تعمل* وهنَّ يعشنَ كطفيليّات لمجموعة العاهرات الغنيّات اللواتي يُبدين إعجابهن بـ «فنّانات عبقريّات». هُنّ *براز* ومُجرّدُ *برازٍ* لا غير. لم يسبقْ لي أن رأيتُ ريفيرا أو رأيتكَ [موراي]، تضيعان وقتكُما في الثرثرات العقيمة والنقاشات «الفكرية» ولهذا أنتما رجلان *حقيقيّان* ولستما «فنّانَين» حقيرَين - غي وويز! إنه شيء جدير بالاهتمام أن نأتي إلى هنا لمجرد أن نرى لماذا تفسدُ أوروبا، لماذا هؤلاء الأشخاص كلهم - عديمو النفع - هم علّة سائر الهتلريِّين والموسلّينيِّين. إني متأكدة تماماً من أني سأكره هذا المكان وسكّانه طالما أنا على قيد الحياة. يوجد شيء ما زائفٌ جداً وغير حقيقيّ فيهم بحيث إنّهم جعلوني أفقد صوابي.

كانت قد أحسَّتْ باليأس جرّاء هزيمة الجمهوريين Loyalists في «الحرب الأهلية الإسبانية» وكانت قد شاهدتْ مباشرةً معاناة اللاجئين الإسبان. بمساعدة دييغو، رتَّبتْ مغادرة أربعمة لاجئ إسباني صوب المكسيك.

لو تسنّى لكُما أن تعرفا في أيِّ ظروفٍ[2] يعيش أولئك الأشخاص المساكين الذين أفلحوا في الإفلات من معكسرات الاحتجاز لانفطر

1- «ليس لديكَ أدنى فكرة»: رسالة إلى نيكولاس موراي، 16 شباط/ فبراير، 1939 - ك.

2- «لو تسنى لكُما أن تعرفا في أيِّ ظروفٍ»: رسالة إلى إيللا وبيرترام وولفي، 17 آذار/ مارس، 1939 - ك.

قلباكما. مانولو مارتينيث، رفيق *campañero* ريبول [دانييل ريبول هو أحد رجال المليشيات الذين قابلتْهم فريدا في المكسيك في العام 1936 أو العام 1937] كان في هذه الأرجاء. إنه يقول لي إنَّ ريبول هو الشخص الوحيد الذي تعيَّنَ عليه البقاء في الجهة الأخرى بما أنه لا يستطيع أن يترك زوجته وهي تحتضر. ربما الآن وبينما أنا أكتب إليكم هذه السطور سيطلقون الرصاص على الرجل المسكين. هؤلاء البغال الفرنسيون تصرّفوا كالخنازير مع سائر اللاجئين، إنهم حفنةٌ من أسوأ اللُّقَطاء الذين عرفتُهم في حياتي كلّها. إني أشعر بالغثيان من جميع هؤلاء الناس الفاسدين في أوروبا - هذه «الدول الديمقراطية» اللَّعينة لا تساوي حتى كسرة خبز.

على الرغم من أنَّ فريدا مثَّلَتْ المكسيك في واحد أو أكثر من الاجتماعات التروتسكية واستمرتْ في الانسجام والاتفاق مع المجموعة حتى رحيلها عن باريس - في الحقيقة، كانت لها علاقة غرامية قصيرة الأمد[1] مع أحدهم، مكثتْ معه مدة أسبوع في منزل ماري رينولد الواقع في «مونتبارنيس» - كانت مستعدةً لمساندة دييغو لمّا عرفتْ، بُعيد وصولها إلى باريس، أنه قطع علاقته مع تروتسكي: «تشاجر دييغو الآن[2] مع [الشيوعية الأممية الرابعة] وقال لـ «صاحب السكسوكة» piochitas [تروتسكي] أن يذهب إلى الجحيم بطريقةٍ غاية في الجدية»، كتبتْ إلى إيللا وبيرترام وولفي... «دييغو محق *تماماً*».

كانت الصراعات الشخصية والسياسية[3] قد بدأتْ تتأكّل الصداقة بين ريفيرا وتروتسكي تقريباً في الوقت الذي رحلتْ فيه فريدا عن المكسيك في شهر أكتوبر «تشرين الأول» بغرض حضور معرضها في نيويورك. كان غيابها قد جعل ريفيرا يشعر بالاكتئاب وبشيءٍ من الضياع. في هذا المزاج المضطرب، كان من المحتوم أن يثير الأسلوب الإملائي لتروتسكي حفيظته. بالمقابل، كان هنالك عدم تنبُّؤ unpredictability ريفيرا[4]، المطلِقُ

1- في الحقيقة، كانت لها علاقة غرامية قصيرة الأمد: بيتيجين، حوار شخصي - ك.
2- «تشاجر دييغو الآن»: رسالة إلى بيرترام وإيللا وولفي، 17 آذار/ مارس، 1939 - ك.
3- كانت الصراعات الشخصية والسياسية: فان هينوورت، «*تروتسكي في المنفى*»: 136 - ك.
4- هناك عدم تنبؤ ريفيرا: أي هناك ريفيرا الذي لا يمكننا أن نحدس ماذا سيفعل تالياً، أو أيَّ موقف سيتخذه لاحقاً - ك.

لعنان أهوائه، الصانع للخرافة، ممّا أزعج تروتسكي. ثَمّة حادثة تُشير[1] إلى الاختلافات في المزاج. في الثاني من تشرين الثاني/ نوفمبر، 1938، «عيد الموتى» في المكسيك، ظهر ريڤيرا في منزل كويواكان وهو على شفير الندم وقدّم لتروتسكي جمجمة أرجوانية كبيرة من السكّر وكلمة «ستالين» مكتوبة على جبينها بالسكر الأبيض. لم يشكره تروتسكي على روح الفكاهة أو على الهدية، وما إن غادر دييغو المنزل، حتى أخبر جان ڤان هيينوورت أن يتلفها.

ولم يمضِ وقتٌ طويل، حتى وصلَتِ السجالات السياسية بين الرجلين التي أُبقيتْ سابقاً تحت درجة الغليان إلى ذروتها. كانا قد اختلفا بشأن[2] الطابع الطبقي للدولة السوفييتية، وكان ريڤيرا قد انخرطَ مع مجموعات الاتحاد الصناعي، ودعَمَ فرانسيسكو موجيكا[3] (الذي كان تروتسكي يعدّه المرشح البورجوازي) في حملة الانتخابات الرئاسية الجارية حالياً. كانت المشكلة الحقيقية هي أنّ تروتسكيَّة ريڤيرا لم تكنْ متماسكةً ولا عميقةً. إنّه يقول أشياءَ من مثل: «أنتَ تعرف، أني فوضوي نوعاً ما»[4]، ومن وراء ظهر تروتسكي يتّهمه بأنه ستالينيّ. بموقفه الفوضويّ تجاه أيّ مبادئ أو أنظمة باستثناء مبادئه أو أنظمته هو، كان ريڤيرا عاجزاً عن أن يبقى منصاعاً تحت الجناح الأيديولوجي لتروتسكي أو أن يخدم بصفة موظف حزبي معوَّل عليه. ناهيك عن ذلك، حاله حال كثير من المثقفين في الحقبة الزمنية قبيل الحرب الكونية الثانية، خاب أمله في «الشيوعية الأممية الرابعة» الخاصة

1- ثَمّة حادثة تُشير: م. س: 132 - ك.

2- كانا قد اختلفا بشأن: هذا الوصف استند إلى بايين، «تروتسكي»، وڤان هيينوورت، «تروتسكي في *المنفى*» وحوار شخصي. بما أن تروتسكي كان وثيق الصلة بريڤيرا في عيون الجمهور، كان يشعر أنه من الضروري أن يفصل نفسه عن أهواء ريڤيرا السياسية. كان ريڤيرا قد ميّز لازارو كارديناس بوصفه «شريكاً في جرائم الستالينيين»، وكان يعتقد أن موجيكا سوف يواصل الثورة في المكسيك. حين سحب موجيكا ترشيحه، أعطى ريڤيرا دعمه لمرشح جناح اليمين الجنرال خوان أندرو ألمازان، الذي كانت تربطه علاقة وطيدة بالمصالح التجارية الأمريكية. هذا الفعل النزوي أربك أصدقاء ريڤيرا اليساريين. إنما في هذه الآونة (العام 1940)، كان قَطْعُ العلاقة بين ريڤيرا وتروتسكي قد اكتمل - ك.

3- فرانسيسكو خوزيه موجيكا (1884 - 1954): عسكري ثوري، جنرال كبير وسياسي مكسيكي. لعب دوراً أساسياً في «المؤتمر الدستوري» المنعقد في العام 1917 الذي صاغ دستور المكسيك، وحاكم ولاية تاباسكو - م.

4- «أنتَ تعرف، أني فوضوي نوعاً ما»: ڤان هيينوورت، حوار شخصي - ك.

بتروتسكي، ورآها باعتبارها «حركة مفعمة بالغرور»[1] وعقيمة. استاء حين قام تروتسكي، بعد أن حاول أن يقنعه بأن في مستطاعه أن يخدم القضية من خلال فنه بنحوٍ أحسن من العمل الإداري، باتّخاذ خطوات من شأنها أن تحدّ من تأثيره[2] في إطار «الحزب التروتسكي المكسيكي». في أواخر شهر كانون الأول/ ديسمبر، كتب إلى بريتون رسالةً[3] ينتقد فيها أساليب تروتسكي، وطلب منه تروتسكي أن يعيد كتابتها، حاذفاً تصريحين غير حقيقيين. وافق ريڤيرا، لكنه لم يُجرِ التعديلات عليها.

في مطلع العام الجديد، استقال ريڤيرا من «الشيوعية الأممية الرابعة». في 11 كانون الثاني/ يناير صرّح تروتسكي للصحافة المكسيكية[4] قائلًا إنه لم يعدْ يشعر بأي «تضامن أخلاقي» مع ريڤيرا، وهو من الآن فصاعداً لا يمكنه أن يقبل بضيافة ريڤيرا. ومع ذلك، في 12 كانون الثاني/ يناير، كان تروتسكي ما يزال يأمل بأن يُعيد ريڤيرا إلى الجماعة المؤمنة بمعتقد سياسي واحد، لأنه كتب إلى فريدا عن النزاع بينهما، حاثاً إيّاها على تقديم العون. تحت الشروحات المفصلة للرسالة والسجالات السياسية – أخبر فريدا بشأن عمل ديغو مع

1 – «حركة مفعمة بالغرور»: پاين، «تروتسكي»: 409 – ك.

2 – تروتسكي... قام... باتخاذ خطوات من شأنها أن تحدّ من تأثيره: ڤان هيينوورت، حوار شخصي. يتذكّر ڤان هيينوورت أن «المجموعة التروتسكية المكسيكية» كانت صغيرةً جداً وكانت منقسمة إلى فصائل. كان جميع أعضائها فقراء جداً باستثناء ريڤيرا الذي كان لديه أموال طائلة. لذا كان بمستطاعه أن يفرض إرادته على الآخرين. لو كانت المجموعة، في سبيل المثال، ترغب بطباعة ملصق لشيءٍ ما وكان ريڤيرا مؤيداً له، كان يساهم بدعمه مالياً. إذا ما قرر أنه لم يحبذْ المشروع، ينسحب منه. هذه الحال أحدثتْ إرباكاً وفوضى في المنظمة. كان لدى ديغو الطموح بأن ينخرط بشكل فعال في السياسة. كان لديه نوع من الإثم في أن يقتصر نشاطه على الرسم. قال تروتسكي مراراً وتكراراً: [أنتَ رسام، أنتَ لديكَ عملك. فقط ساعدهم، لكن اعملْ عملك أنت] «(وكذلك، تروتسكي، *كتابات* [1936 – 1939]»، تصريح ضروري، 4 كانون الثاني/ يناير، 1939). [السكرتارية العامّة للشيوعية الأممية] والمؤتمر التأسيسي لـ[الشيوعية الأممية الرابعة] اتّخذا قراراً «بألّا يكون ريڤيرا عضواً في المنظمة المُعَاد تأسيسها» إنما بدلاً من ذلك يجب أن يعمل مباشرةً تحت «سيطرة [السكرتارية الشيوعية الأممية]» (ڤان هيينوورت، «*تروتسكي في المنفى*»: 133) – ك.

3 – [ريڤيرا] كتب إلى بريتون رسالةً: ڤان هيينوورت، «*تروتسكي في المنفى*»: 136 – 137 – ك.

4 – صرّح تروتسكي للصحافة المكسيكية: دويتشر، «النبي منبوذاً»: 444–445 – ك.

«اتحاد الصناعة» وبرسالته التي بعثها إلى بريتون - توجد إشارة إلى إلحاحية عاطفية توحي كَمْ كان فقدان ريفيرا كصديق وكرفيق سياسي يعني لتروتسكي. «عزيزتي فريدا»، كتب الأخير قائلاً:

كنا جميعاً سعداء جداً[1]، وحتى كنا فخورين بنجاحكِ في نيويورك، لأننا نعدّكِ سفيرةً فنيةً لا تنتمين إلى سان أنجيل فحسب، بل تنتمين إلى كويواكان أيضاً. حتى بيل لاندر، الممثل الموضوعي للصحافة الأمريكية، أبلغنا أنكِ، بحسب ملاحظات الصحافة، حققتِ نجاحاً أصيلاً في «الولايات المتحدة». تحياتنا القلبية الخالصة...

على أية حال... أود أن أوصل إليكِ بعض التعقيدات مع دييغو، وهي تعقيدات سبّبتْ لي ولناتاليا ولأعضاء الأسرة كافة آلاماً مبرِّحةً. إنه شيء عسير جداً عليّ أن أجد المصدر الرئيس لاستياء دييغو. حاولتُ مرتين أن أُثير نقاشاً صريحاً فيما يتصل بالموضوع، إلّا أنّه أدلى بإجابات عمومية جداً. الشيء الوحيد الذي كان بوسعي أن أستنتجه منه هو سخطه من معارضتي للتعرّف على تلك الصفات فيه التي تجعل منه موظفاً ثورياً جيداً. ألححتُ عليه بأن عليه ألا يقبل بأية وظيفة بيروقراطية في المنظمة، لأن «السكرتير» الذي لا يكتب، لا يرد على الرسائل، لا يأتي إلى الاجتماعات في الوقت المحدد ودائماً يتخذ القرار المعاكس للقرار العام هو سكرتير غير صالح. وأنا أطرح عليكِ السؤال الآتي، لماذا يجب أن يكون دييغو «سكرتيراً»؟ كونه ثورياً أصيلاً شيء لا يحتاج إلى دليل، لكنه ثوريٌّ مضروبٌ في فنان عظيم وإنَّ هذا «الضَّرْب» هو الذي يجعل منه بكل معنى الكلمة غير مناسب للعمل الروتينيّ في الحزب...

قبل بضعة أيّام خلَت استقال دييغو من «الشيوعية الأممية الرابعة». أتمنى ألّا تُقبَلَ استقالتُه. من جهتي، سأعملُ جاهداً على القيام بكلّ ما هو ممكِنٌ من أجل تسوية المسألة السياسية في الأقل، حتى إذا لم أكنْ ناجحاً في تسوية المسألة الشخصية. على كلّ حال، إني أعتقد أن مساعدتكِ ضرورية في هذه الأزمة. إن قطع علاقة دييغو بنا سوف يدل لا على ضربةٍ قويةٍ مسدَّدةٍ إلى «الشيوعية الأممية الرابعة» بل - أخشى أن أقول - سيعني الموت الأخلاقي لدييغو نفسه. بصرف النظر عن «الشيوعية الأممية الرابعة»

---

1 - «كنا جميعاً سعداء جداً»: تروتسكي، *كتابات* (1938 - 1939): 276 - 279 - ك.

والمتعاطفين معها، إني أشك في مسألة ما إذا سيكون قادراً على أن يجد بيئةً للفهم والتعاطف لا بوصفه فنّاناً فحسب بل بوصفه ثورياً وبوصفه فرداً.

الآن، فريدا العزيزة، أنتِ تعرفين الوضع هنا. لا يسعني أن أصدّق أنه شيء ميؤوس منه. مهما يكن من أمر، سأكون آخر مَن يتخلّى عن المجهود من أجل إعادة ترسيخ الصداقة السياسية والشخصية وأنا آمل بإخلاصٍ بأنكِ ستساهمين معي في هذا الاتّجاه.

أنا وناتاليا نتمنّى لكِ الصحة والعافية والنجاح الفنّي ونحن نعانقكِ باعتباركِ صديقتنا الطيبة والحقيقية.

بعد قطع العلاقة، سعى تروتسكي لأن يقنع ريفيرا بأن يقبل المال عن إيجار المنزل فيما كان يفتش عن مكانٍ جديد كي يسكن فيه. رفض ريفيرا[1]. في الختام، في نيسان/ أبريل 1939، انتقل تروتسكي مع حاشيته إلى منزلٍ في جادة Avenida Viena بكويواكان، في مسافة المشي لـ «المنزل الأزرق» في جادة Avenida Londres. ترك وراءه من بين ذكرياته الأخرى، الـ «بورتريه-ذاتي» الذي أعطته فريدا إياه، وقلمَ حبرٍ[2] كان هو الآخر هديةً منها. كانت قد اشترتْهُ من «مخزن كتب ميسراشي»، وكانت قد وقعتْ في مشكلة لدى حصولها على نموذج من توقيع تروتسكي من دون علمه كي يُحفَرَ على الجزء الأسطواني من قلم الحبر.

1- رفض ريفيرا: ديغو ريفيرا، ريفيرا ما يزال معجباً بتروتسكي: للأسف تضاربتْ وجهات نظرهما، جريدة *نيويورك تايمز*، 15 نيسان/ أبريل، 1939. بحسب ريفيرا، حين بعث تروتسكي 200 بيزو بوصفها بدلاً للإيجار، عدَّ ريفيرا هذا الأمر إهانةً وكان سيرفض النقود لو لم يقولوا له إنه لو فعل ذلك، سينقل تروتسكي حاجياته إلى عارضة الطريق. في خاتمة المطاف، أخذ ريفيرا النقود وأعطاها إلى المجلة التروتسكية «*كليف*»، التي كان هو وتروتسكي قد ساهما فيها مالياً. في مقالة «*نيويورك تايمز*»، قال ريفيرا إن رسالته إلى بريتون قد عجّلتْ في حصول هذه الحادثة مع تروتسكي، ذلك أنه غادر «الشيوعية الأممية الرابعة» كي يُحرج تروتسكي. «إن الحادثة التي وقعتْ بيني وبين تروتسكي ليستْ خصاماً. إنها سوء فهم باعث على الأسى»، أطلق ريفيرا على تروتسكي تسمية «رجل عظيم... هو ولينين، منحا النصر للبروليتاريا [الشغيلة] الروسية»، إلّا أنّه شعر أن ظروف تروتسكي وأحزانه دفعته لأن يكون «صعباً أكثر فأكثر على الرغم من ذخيرته الضخمة من الطيبة والشهامة. إني آسف لأن القَدَر قد قضى بأني يجب أن أقف ضد ذلك الجانب الصعب من سجيّته. إلّا أنّ كرامتي كرجل حالتْ دون قيامي بأي شيء كي أتحاشى ذلك» – ك.

2- ترك وراءه... قلم حبر: ڤان هينوورت، «*تروتسكي في المنفى*»: 27 – ك.

برغم أن فريدا عبّرتْ عن موافقتها على ابتعاد دييغو عن تروتسكي، احتفظتْ بولعها به، حتى بعد وفاته. في العام 1946، في سبيل المثال، رفضتْ فريدا طلب ريفيرا[1] بأن تعيره قلم الحبر الذي أهدتْه إلى تروتسكي كي يتسنَّى له أن يستخدمه لتوقيع طلبه في الانضمام مجدداً إلى «الحزب الشيوعي». كانت متسامحةً بنحوٍ لا حدَّ له مع نزوات دييغو السياسية، مع ذلك جزءٌ منها استمر في احترام ذكرى الصديق القديم. وفي نهاية الأمر، على أيّة حال، فيما يتصل بإعادة التحاقها هي نفسها بـ «الحزب الشيوعي»، هي أيضاً شَجَبَتْ تروتسكي، ناعتةً رسالته المؤرَّخة في كانون الثاني/ يناير 1939 بوصفها «لا تطاق بكلّ معنى الكلمة»[2]. كما تذكّرتْ لقاءها بقاتله، رامون ميركادير[3]، ألياس جاك مورنارد، خلال مكوثها في فرنسا:

في فرنسا قابلتُ مورنارد، الشخص الذي أرداهُ قتيلاً، ومضى يلمّح لي أنه يتعيَّن عليَّ أن آخذه إلى منزل تروتسكي. «لستُ أنا مَن يفعل هذا، لأني تخاصمتُ مع تروتسكي العجوز»، أجبتُه. «أنا أطلب منكِ فقط، أرجوكِ، أن تجدي لي منزلاً قريباً من ذلك المكان». «فتِّش عنه أنتَ بنفسكَ، لأني جِدُّ مريضةٌ كي أبحث عن المنازل لأيّ فرد، ولا يمكنني أن آويكَ في بيتي، ولا يمكنني أن أعرّفكَ إلى تروتسكي، ولن أعرّفه إليكَ». لكن صديقته [سيلڤيا أيغلوف] أتتْ وعرّفته إلى تروتسكي.

بينما كان ميركادير، وهو عميل الـ «إدارة السياسة الحكومية»، الـ «GPU»، الذي تظاهر بأنه حليفٌ لتروتسكي، يغازل سيلڤيا أيغلوف، وهي تروتسكية أمريكية كانت تزور باريس في الميقات نفسه لزيارة فريدا، يبدو أنه تعقّب فريدا أيضاً، من دون أن يتكلّل مسعاهُ بالنجاح. صديقة لسيلڤيا أيغلوف، ماريا كريبيو، كانت تريد أن تشرح دور سيلڤيا في الاغتيال، كتبتْ في مقالةٍ كررتْ فيها القصة التي رواها «مورنارد»[4] بخصوص لقائه بفريدا كاهلو،

1- رفضتْ فريدا طلب ريفيرا: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريفيرا*»: 396 – ك.

2- «لا تطاق بكل معنى الكلمة»: بامبي، «Frida Kahlo Es una Mitád» – ك.

3- [فريدا] تذكّرتْ لقاءها... رامون ميركادير: م. س. – ك.

4- القصة التي رواها «مورنارد»: ماريا كريبيو، «Jai Connu l'Assassin de Trotsky»، جريدة «*فرانس أوبزرفاتور*»، 19 أيار/ مايو، 1960، الصفحة 12، ترجمتها المؤلفة من الفرنسية – ك.

وهي قصة وجدها الشاب مرحةً وصاخبةً جداً بحيث دفعته للضحك حتى البكاء. «سأحكي لكِ شيئاً مضحكاً»، بدأ مورنارد، «في الواقع، لم يحصل في حياتي كلها أن كنتُ مثيراً للسخرية. أصغي إليّ: عرفتُ بوصول فريدا كاهلو، زوجة ريفيرا، إلى باريس. اشتريتُ باقة زهور ضخمةً ورحتُ أبحث عنها». لاحق «مورنارد» فريدا من مكانٍ إلى مكان، مسلَّحاً بهديته الزهرية الهائلة التي سعى أخيراً لأن يهديها إليها في افتتاح المعرض. حين رفضتْ فريدا الاثنين معاً، الزهور والرجل، هرع إلى الشارع وأهدى الزهور إلى أول امرأةٍ رآها. لاذَتِ المرأة بالفرار هلعةً، وانتهَتِ الزهور في بالوعة. سألته ماريا كرييو، لماذا كان مصمِّمَاً على اللقاء بفريدا كاهلو، قال العميل حصراً «كان اللقاء بها يسلّيني»، وانصرف من الحجرة.

حين افتتح المعرض في نهاية الأمر، أخبرتْ فريدا موراي، أنها لم تعدْ تبالي «ما إذا سيكون المعرض ناجحاً»[1] أم لا... الناس عموماً كانوا يتوجَّسُون خيفةً من الموت بسبب الحرب وسائر المعارض الفنية مُنِيَتْ بالفشل، لأن الموسسات الثريّات لا يرغبن بشراء أيّ شيء». (ألغتْ معرضاً فنياً في لندن[2] كان من المُزمع إقامته في فصل الربيع في («Guggenheim Jeune , Peggy Guggenheim's Cork Street Gallery»). «وما هي الفائدة»، سألتْ ببلاغة، «مِن بذل أيّ مجهود بالذهاب إلى لندن لمجرد تبديد الوقت هناك».

كان المعرض قد سميَّ «مكسيك Mexique»، وإذا لم يكنْ على وجه

1- «ما إذا سيكون المعرض ناجحاً»: هذا الاقتباس والذي يليه هما من رسالة فريدا إلى نيكولاس موراي، 27 شباط/ فبراير، 1939 – ك.

2- ألغتْ معرضاً فنياً في لندن: في أرشيف فريدا كاهلو، بمتحف فريدا كاهلو، توجد رسالة مؤرخة في 3 أيار/ مايو، 1939، من بيغي غوغنهايم: «آملة أن تكون في المنزل سالماً ومعافى وكل مشكلاتك الأوروبية قد انتهتْ. كانت خيبة أمل كبيرةً بالنسبة لي إلى أنكَ لم تأتِ إلى لندن. فضلاً عن ذلك، أنا حزينة جداً لأني لم أسرْ بأن أجعلك ترى رسومي هنا. لقد لبستُ أقراطكَ الجميلة وكانتْ مثارَ إعجابٍ شديد، وقد أحببتها أكثر من أقراط كثيرة بحوزتي. يُغلق الغاليري هنا في نهاية شهر حزيران» يونيو «وفي الخريف المقبل أتمنى أن يباشر» متحف الفَنّ الحديث «بإقامة معرض في لندن بدلاً منه. كان معرض آل بريتون قد تعقّد شيئاً فشيئاً. الله يعلم كيف ستنتهي الأمور». بعد بضعة أعوام، بيغي غوغنهايم واتته فرصةٌ كي يعرض «بورتريه – ذاتي» رسمته فريدا في العام 1940 – ك.

الدقة معرضَ امرأةٍ واحدة (بريتون في الحقيقة أحاط رسوم فريدا بمنحوتات من العهد ما قبل الكولومبي، وبرسوم من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بصور فوتوغرافية لمانويل ألفاريث برافو، ومجموعته التي أطلقتْ عليها فريدا تسمية «كل تلك الخردة» – دمى، شمعدان سيراميك، جمجمة ضخمة من السكّر، نذور للقدّيسين، وأشياء من الفَنّ الشعبي كان قد حصل عليها في المكسيك)، كانت فريدا هي الميزة الرئيسة. تتذكر جاكلين بريتون بأن الافتتاح[1] كان قضية مفعمة بالحيوية، وأن فريدا، خلال معظم الافتتاح، بقيتْ في الركن؛ بما أن فرنسيتها كانت محدودةً، لعلها شعرتْ فعلاً أنها مهجورة. وكما تخوفتْ، لم يحققْ المعرض أيَّ نجاح مالي. كان الفرنسيون وطنيين أقحاح، تقول جاكلين بريتون، كي يكونوا مولعين جداً بعمل أجنبية مجهولة. زيادةً على ذلك، «كانت النساء ما برحن يُحَطُّ من شأنهن. من الصعب جداً أن تكون المرأة رسّامةً. قالت فريدا، [الرجال كالملوك. إنهم يديرون العالم]».

حاز عمل فريدا، على كل حال، مراجعةً إيجابية في «*La Flechè*»[2]. الناقد، أيلْ. بي. فوكود، قال إن كل واحدٍ من الرسوم السبعة عشر المعروضة كان «باباً مفتوحاً على اللانهاية وعلى استمرارية الفَنّ». سمّى لون فريدا «صافياً» ورسمها «مثالياً»، ومدح «أصالة» و«إخلاص» عملها، قائلاً إنه في حقبةٍ حيث «المكر والخداع هما في أناقة وترف in style، الاستقامة والدقة المدهشتان لفريدا كاهلو دي ريڤيرا توفر لنا مسحاتٍ مميزةً كثيرةً من العبقرية». ورأى «اللوڤر» أنه من المناسب أن يشتري «*الإطار*»، وهو بورتريه ساحر لفريدا وشعرها مُسرَّح إلى الأعلى مع شريط أصفر-أخضر وتعلوه زهرةٌ صفراء ضخمة، وهو الآن ضمن مجموعة «المتحف الوطني للفن الحديث»، بـ«مركز جورج بومبيدو».

من بين سائر المعجبين بفريدا، دييغو، من الطبيعي، هو أكثر واحد لديه ما يقوله[3] عن نصرها الباريسي. في غضون أسابيع من وصولها، كتبَ، أن

---

1 – تتذكر جاكلين بريتون بأن الافتتاح: جاكلين بريتون، حوار شخصي – ك.

2 – مراجعةً إيجابية في *La Fléche*: أيل. بي. فوكود *La Fléche:* L' Exposition de Frida Kahlo، آذار/ مارس 1939. قصاصة ورق في أرشيف فريدا كاهلو. ترجمَتِ المؤلفة النص من الفرنسية – ك.

3 – دييغو، من الطبيعي، هو أكثر واحد لديه ما يقوله: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 224 – ك.

زوجته استحوذتْ على أفئدة عالم الفَنّ في باريس: «كلما كان النقاد أكثر صرامةً، كانت حماستهم أكبر... تأثر كاندنسكي[1] برسوم فريدا، بحيث إنّه، قبل أي شخص في غرفة المعرض، رفعها بين ذراعيه، وقبّل خديها وجبينها فيما كانت دموع العاطفة الخالصة تسيل على وجهه. وحتى پيكاسو، أصعب الصعبين، كال المديح لمميزات فريدا الفنية والشخصية. من لحظة لقائه بها حتى يوم رحيلها إلى الوطن، وقع پيكاسو أسيرَ سحرها».

كرمزٍ لعاطفته نحوها. أعطى پيكاسو إلى فريدا زوجاً من الأقراط[2] بهيئة يَدَين من صدَفَة السلحفاة مع طرَفَيْ كمَّين ذهبيَّين. كما علّمها پيكاسو أغنيةً إسبانية[3] El Huerfano، تبدأ بـ: «*Yo no tengo ni madre ni padre que surfen mi pena ,Huérfano soy*»

(«لا عندي أمٌّ ولا أب كي أشكو لهما ألمي/ أنا يتيم»)

أمستْ هذه من أغانيها المفضَّلة في الأعوام التالية بحيث كانت تنشدها لديغو ولأصدقائها وصديقاتها.

في 17 آذار/ مارس، لخّصتْ فريدا انطباعاتها لإيللا وبيرترام وولفي:

إيللا ليندا وبويتيتو *صديقاي الحقيقيان*،

بعد شهرين أكتب إليكما. إني أعرف أصلاً أنكما ستقولان الشيء نفسه كما عهدتكما – أن «الفتاة chicua» هي بغلة! إنما هذه المرة صدقاني أنه

1- فاسيلي كاندنسكي (1866 – 1944): رسّام، ومنظّر فنّي روسي-فرنسي. وُلد في موسكو، كان أبوه تاجر شاي وأمه من أصول تَترِيَّة، كان يعزو إليها «الصفة المنغولية الخفيفة» في ملامحه. يُعَدّ قائداً في الفَنّ الطليعي، وهو أحد مؤسسي المدرسة التجريدية في مطلع عشرينيات القرن العشرين. في سن الثلاثين سافر إلى ميونيخ لدراسة الفَنّ بشكل جدي. ساعد في تأسيس «جمعية الفنانين الجدد في ميونيخ»، العام 1912، وقد ترأسها هو. من أقواله: «أعِرْ أذنيك للموسيقى، افتحْ عينيك للرسم و... توقَّف عن التفكير». فقط اسألْ نفسك ما إذا مكّنك العمل الفنّي مِن أن «تسير معه» في عالم مجهول حتى اليوم. إذا كان الجواب نعم، ماذا تريد أكثر من ذلك؟ وكذلك قوله: كي تخلق عملاً فنياً يعني أن تخلق العالم – م.

2- أعطى پيكاسو إلى فريدا زوجاً من الأقراط: سكلار، حوار شخصي. لا بدّ أن هذين القرطين هما اللذان لبستهما في رسم استثنائي بعنوان «*بورتريه-ذاتي*» أنجزته في العام 1946 – ك.

3- كما علّمها پيكاسو أغنيةً إسبانية: باكارد، حوار شخصي – ك.

لم يكنْ هنالك قدرٌ كبير من «البخلية» بل يوجد بالأحرى حظُّ اللّص. هي ذي التفسيرات القوية: أ – منذ وصولي عشتُ في فوضى مخيفة. كنتُ نزقةً كالجحيم بما أن معرضي لم يُنظَّمْ. كانت رسومي تنتظرني بهدوءٍ تامّ عند «دائرة الجمارك» لأن بريتون حتى لم يجمعها. ليس لديكما أدنى فكرة عن نوع الصرصور العجوز بريتون وتقريباً كل المجموعة السريالية. خلاصة القول، إنهم أولادٌ مثاليون لـ... أمّهم. سأحكي لكما القصة كلَّها المتعلّقة بالمعرض المزعوم بالتفصيل حين نرى أحدنا الآخر ثانيةً بما أنها قصة طويلة وحزينة. لكن باختصار كان الشيء قد تغيّر شهراً ونصف قبل أن يتم التأكد تماماً من التاريخ المحدَّد، إلخ، إلخ، للمعرض المشهور.

هذا كله جرى مصحوباً بالمخاصمات، المهانات، السجالات، القيل والقال، كثيرٌ من الغضب والإزعاجات وهي من النوع السيِّئ جداً. في النهاية، مارسيل دوشامب (الشخص الوحيد من بين الرسامين والفنانين هنا كانت قدماه على الأرض وقواه العقليه في موضعها الصحيح) الذي تمكن من أن ينجح في تنظيم المعرض مع بريتون. افتُتِح المعرض في العاشر من الشهر الجاري في غاليري «*Pierre Colle*» وهو بحسب ما قالوه لي أحد أفضل الغاليريهات هنا. كان هنالك حشدٌ كبيرٌ من الجمهور في يوم الافتتاح، تَهانٍ كبيرة للـ «الفتاة chicua»، من بينها عناق كبير من *خوان ميرو* وإطراءات كبيرة لرسومي من *كاندنسكي*، تَهانٍ من *بيكاسو* وكلمات بين قوسين *tangue*، من پآلين[1] ومن «خراءات كبيرة» أخرى تنتمي للسريالية. باختصار يمكنني القول إنه تكلل بالنجاح، وإذا ما أخذنا بالاعتبار صفة التملّق (أي بمعنى حشد المهنِّئين) أعتقد أن الأمور سارتْ سيراً حسناً بنحوٍ كافٍ...

عاجلاً سوف نتكلّم عن كل شيء بالتفصيل. في غضون ذلك أود أن أقول لكما: إني اشتقتُ إليكما كثيراً جداً – إني أحبكما أكثر فأكثر – إني تصرفتُ تصرُّفاً حسناً – ولم تكنْ لي مغامرات ولا عُشّاق، ولا أيّ شيء من هذا القبيل، وإني أشتاق للمكسيك أكثر من أيِّ وقتٍ مضى – إني أعبد دييغو

1– فولفغانغ پآلين Wolfgang Paalen (1905 – 1959): رسّام ونحات ومنظّر فني ألماني– نمساوي–مكسيكي، عضو «مجموعة الإبداع التجريدية» من 1934 – 1935، كما كان عنصراً مؤثراً في المدرسة السريالية في العام 1935 وأحد ممثليها البارزين حتى العام 1942. حين كان في منفاه بالمكسيك أسس مجلةً فنية مناوئة للسريالية تُدعى «DYN». عاد وانضم للسرياليين خلال إقامته المؤقتة في باريس بين عامَيْ 1951 و1954. تزوج في العام 1934 من الشاعرة الفرنسية أليس فيليبو التي سُميتْ تالياً أليس راهون – م.

أكثر من حياتي - إني مرّةً في كل حين أفتقد كذلك نيك [موراي] كثيراً، إني غدوتُ إنسانةً جدّيةً، وكي أختصر الأمر، إلى أنْ أراكُما ثانيةً أودُّ أنْ أرسِل إليكما، أنتِ وبوبيتو، قُبلاتٍ جَمَّةً. تقاسما بعضاً منها بشكل متساوٍ مع جي، ماك، شيللا وكل الأصحاب *cuates* الآخرين. ولئن كان لديكما لحظةً صغيرة زورا نيك وامنحاه قبلةً صغيرةً وقبلةً أخرى لماري سكلار.

فتاتكُما Your *chicua* التي لن تنساكما أبداً

فريدا

بعد أسبوع على الكتابة لآل وولفي، تمكّنتْ فريدا من مغادرة أوروبا «الفاسدة» تلك. أبحرتْ من لي هافر في 25 آذار/ مارس متجهةً إلى نيويورك. لم تكنْ كل ذكرياتها عن باريس سلبيةً. عقدتْ علاقات صداقة جيدة هناك، حتى بين «الخراءات الكبيرة» المنتمية للسريالية، وكانت قد ابتهجتْ إلى حد النشوة بجمال المدينة وبهائها. ولدى عودتها إلى المكسيك، كتبتْ هذا الخطاب الحزين (بالإسبانية) إلى صديقةٍ لها في باريس (من الجائز أن تكون جاكلين بريتون، لأن اسم «أوبي Aube» يظهر في حافة النسخة التي أدخلتها تالياً في يومياتها، حين تتحدث هي عن ابنة صديقتها):

منذ أن كتبتِ لي، في ذلك اليوم الصافي جداً والبعيد جداً، كنتُ أرغب بأن أشرح لكِ، بأني لا أستطيع الهرب من الأيام، ولا الرجوع في الوقت المناسب إلى الزمن الآخر. لم أنسكِ - الليالي كانت طويلةً وصعبةً. الماء. الزورق والرصيف الممتد في البحر والرحيل، ذلك الذي يجعلكِ صغيرةً جداً، في عينيْ، سجينة تلك النافذة المستديرة، التي كنتِ تتطلعين إليها كي تحفظيني في فؤادكِ. هذا كله ما يزال سليماً ولم يفارقْ ذاكرتي. وتالياً أتتِ الأيام، أيامٌ جديدة لك. اليوم أود أن تَمَسَّكِ شمسي. إني أقول لكِ إن ابنتكِ هي ابنتي، الدُمى المتحركة التي رتبها الناس في حجرتكِ الكبيرة المليئة بالزجاج، هي ملكنا نحن الاثنتين.

الرداء الـ«*huipil*»[1] ذو الأشرطة الأرجوانية-المحمرّة هو مُلككِ.

---

1 - الـ«huipil»: رداء تقليدي شائع جداً ترتديه النسوة الفطريات من وسط المكسيك إلى أمريكا الوسطى وهو رداء طويل فضفاض مؤلف من قطعتين أو ثلاث من القماش، ثلاثية الشكل، تُربط تالياً بوساطة الخياطة، الأشرطة، أو أشرطة قماشية، مع فتحة للرأس، وإذا كانت

أمّا خاصتي، الساحات العامة القديمة لباريس خاصّتك، قبل كل شيء الـ «Place des Vosges»[1] العجيبة، المنسية تماماً والراسخة. الحلازين والدمية-العروس هي ملكك أيضاً، أي بمعنى أنتِ نفسكِ. فستانها هو الفستان نفسه الذي لم تشأ أن تنزعه في يوم الزفاف من دون أحد، ومن ثم وجدناها نائمةً تقريباً على الأرض القذرة للشارع. تنورتي مع كشاكش الدانتيلا، والبلوزة القديمة... تصنع البورتريه الغائب لشخصٍ واحدٍ فقط. إلّا أنّ لون بشرتكِ، لون عينيكِ وشعركِ تتغير مع ريح المكسيك. كما أنكِ تعرفين بأن كل شيء تراه عيناي وكل شيء ألامسه بنفسي، من المسافات كلها هو ديغو. إن ملاطفة القماش، لون اللون، الأسلاك، الأعصاب، أقلام الرصاص، الأوراق، الغبار، الخلايا، الحرب والشمس، تلك الكائنات الحية كلها في الدقائق التي لا تنتسب للساعات الجدارية واللاتقاويم والنظرات المحدّقة غير الخالية، هي هو - لقد شعرتِ بها، ولهذا السبب سمحتِ للمركب أن يأخذني من «لي هافر»، حيث لم تقولي لي «وداعاً».

سأواصل دوماً الكتابة إليكِ بعينَيَّ. قبّلي الفتاة الصغيرة.

الجوانب مخيّطةً، فتحتين للذراعين - م.

1 - Place des Vosges: أقدم ساحة مُصمَّمة في باريس، تقع في إقليم مارياس تمتد في غير نظام في الخط الفاصل بين المنطقة الإدارية (الدائرة) الثالثة والرابعة، باريس - م.

الفصل السادس عشر

ماذا أعطاني الماء

كان رد فريدا على الترحيب بها في هيكل الآلهة[1] السريالي من لدن روحه المؤسِسة عرضاً مفعماً بالرعب البريء. «لم أكنْ أعرف أني سريالية»[2]، قالت، «إلى أن أقبل أندريه بريتون إلى المكسيك وأخبرني بأني كذلك. إن الشيء الوحيد الذي أعرفه هو أني أرسم لأني أريد أن أفعل ذلك، وأنا أرسم دوماً كلَّ ما يخطر ببالي، من دون أي اعتبارات أخرى».

ربما كان هنالك شيءٌ من المكر اختلط بسذاجتها. كانت فريدا كاهلو تريد أن تُفهَم على أنها فردٌ أصيل، فردٌ كانت فنتازيته قد تغذّتْ عموماً بالتقليد الشعبي المكسيكي بدلاً من أيّة مدرسةٍ من المدارس الفنية الأجنبية. بهذه الكيفية ضبطاً كان يريد بريتون وريڤيرا أن ينظرا إليها أيضاً، وصحيح أن فنّها هو فَنّ أخّاذ في ابتكاريته وصراحته، وفي تحرره الواضح من تأثيرات حركات الفَنّ الأوروبي. إلّا أنّ فريدا كانت محنّكةً إلى حدٍ بعيد، مطلعةً إلى حدٍ بعيد على فَنّ الماضي والحاضر، كي تكون فنانةً خالصةً تماماً، ولّدتْ نفسها بنفسها، إذا وُجد شيءٌ من هذا القبيل. في الواقع، تنصُّلها التوكيدي يبدو بنحو مشكوكٍ فيه شبيهاً بتعريف بريتون لـ«السريالية»[3] باعتبارها: «أتمتة نفسية خالصة ينوي فيها المرء التعبير حرفياً، بالكتابة أو بأيّة وسيلةٍ أخرى، عن الوظيفة الحقيقة للعقل. إن الإملاء من جانب الفكر، في غياب أيّة هيمنة فرضها العقل، ووراء أي استغراق جمالي أو أخلاقي».

1 - هيكل الآلهة panthenon: مدفن عظماء الأمة. المقصود هنا: عظماء المدرسة السريالية – م.

2 - «لم أكنْ أعرف أني سريالية»: وولفي، «صعود ريڤيرا آخر»: 64 – ك.

3 - تعريف بريتون لـ«السريالية»: وليم أس. روبن، «*الدادائية والفن السريالي*» (نيويورك، أبرامز، 1969): 121 – ك.

من المؤكد أن نظريات بريتون سبقته هو شخصياً إلى المكسيك، ويقيناً لم تكنْ فريدا تجهل نظرياته تلك. زيادةً على ذلك، كانت تعرف أن صفة[1] السريالية سوف تساعد في أن تجلب إليها المديح النقدي، وسرَّتْ بأن تُقبل في الحلقات السريالية، في أول الأمر في نيويورك، حيث كان غاليري جوليان ليفي نقطةً بؤرية للحركة، وتالياً في باريس. لو أنها رفضتْ هذه الصفة أو «اللَّيبل» لمّا صنّفها صديقها ميغويل كوفاربيوس باعتبارها سريالية[2] في كتالوغ معرض «عشرون قرناً من الفَنّ المكسيكي» المُقام في «متحف نيويورك للفن الحديث». من الناحية الثانية، أكَّدتْ فريدا أن *هويتها الذاتية* لم تكنْ هي التي وهبتها هذه الصفة أو «اللَّيبل». المؤرخ الفني أنطونيو رودريغويث[3] يقتبس منها قولها: «إني أعبدُ المباغتة[4] وغير المتوَّقع. كنتُ أصبو لأن أذهب إلى ما وراء نطاق الواقعية. لهذا السبب، أود أن أرى الأُسود تخرج من رف الكتب ذاك لا من الكتب. رسمي بالطبع يعكس هذه النزعات وكذلك حالتي العقلية. وهو شيء صحيح من دون أي شك أنه بطرائق كثيرة رسمي يمتُّ بصلةٍ لرسوم السرياليِّين. إنما لم تكنْ لي نيّةُ خلقِ عملٍ يُمكن أن يُعَدَّ مناسباً لذلك التصنيف».

ما من شكٍ فيما يتصل بالحركة الأكثر مُسايرةً للموضة الحديثة في الجماعات الفنية العالمية في أربعينيات القرن العشرين. حين افتُتِح «المعرض الفني العالمي للسريالية» في 17 كانون الثاني/ يناير في

1- آثرت الكاتبة أن تستخدم كلمة tag أو كلمة label في هذه الفقرة. وهاتان الكلمتان تعنيان بطاقة أو رقعة «اليبل» أو بطاقة السلعة المعروضة في مخزنٍ ما، تتضمن معلوماتٍ معينة عن السلعة، من مثل السعر، أو نوع القماش وحجم الثوب أو القميص، إذا كان قطعةً من الملابس، بالطبع، إلخ... لكننا فضّلنا، استخدام كلمة «صفة» أيضاً – م.

2- صنّفها صديقها ميغويل كوفاربيوس باعتبارها سريالية: «متحف الفَنّ الحديث»، «*عشرون قرناً من الفَنّ المكسيكي*» (نيويورك، متحف الفَنّ الحديث، ومكسيكو سيتي، «Instituto de Antropología y Historia, 1940»: 141 – ك.

3- أنطونيو رودريغويث لونا (1910 – 1985): رسّام إسباني طوّر معظم مسيرته الفنية خلال حقبة نفيه في المكسيك إبان الحرب الأهلية الإسبانية. معارضته لفرانسيسكو فرانكو أرغمته على الهجرة، نسّق مع كثيرٍ من الفنانين والكتاب والمثقفين في بلاده كي يحصل على حق اللجوء السياسي. أقام معارض فنية كبيرة في واشنطن دي. سي. وكذلك في المكسيك. على الرغم من نجاحه خارج بلاده لم ينسَ جذوره الإسبانية فأقام معرضاً في مدريد، العام 1971، وعودته إلى مسقط رأسه «مونتورو» في العام 1981 بعد موت فرانكو – م.

4- «إني أعبدُ المباغتة»: رودريغويث، «Frida Kahlo, Expresionista»: 68 – ك.

(Inés Amor's Galería de Arte Mexicano) في مكسيكو سيتي، كان أكبر حَدَثٍ ثقافي واجتماعي في الموسم. كان المعرض الفني قد سافر أصلاً من باريس إلى لندن؛ كان قد نظّمه أندريه بريتون مع الشاعر البيروفي سيزار مورو[1] والرسام السريالي فولفغانغ پآلين، الذي هاجر إلى المكسيك في العام 1939 صحبة زوجته، صديقة فريدة العزيزة أليس راهون، وهي أيضاً رسامة سريالية وشاعرة. كانت لائحة الضيوف المدعوين لحضور افتتاح المعرض الفني قد نُشرتْ في الصحيفة، واشتملتْ على «المكسيك كلها».

كان الكتالوغ قد وعد بـ«سهراتٍ مُستبصِرةٍ»، «عطر البُعد الخامس»، «إطارات ذات نشاط إشعاعي» و«دعواتٍ محترقة». (إن لم يُحقق المعرض الفني هذه الوعود كلها فهو في الأقل عوَّض عن المعرض الأخير – كانت الدعوات المُرسلة إلى قلةٍ مختارةٍ موقعةً بأناقة على طول حافاتها). كان السواد الأعظم من الرجال بملابس رسمية فاخرة، والنساء يرتدين آخر الموضات من باريس. شقيقة لوپي مارين المدعوة إيزابيل رفرفتْ بإهابها الأبيض مثل «شبح أبي الهول العظيم في الليل»، فراشة هائلة على رأسها تكاد تغطي وجهها الحلو. كان وكيل وزارة المالية إدواردو ڤيللانسينور قد أعطى حديثاً افتتاحياً ملغزاً بنحوٍ لائق بينما كانت الصفوة الاجتماعية والثقافية المكسيكية ترتشف أرقى أنواع الويسكي والكونياك وتأكل طعام العشاء الذي يحتوي على ألذ المأكولات التي قدّمتها Inés Amor. حين تشتّت أفراد الفريق، مضى عدد غفير من الضيوف كي يرقصوا في «El Patio»، وهو ملهى شعبيّ.

كانت معظم المراجَعات إيجابيةً. أحد النقّاد، على أية حال، قال إن الحفل الافتتاحي «له خاصية[2] زيارة صحيحة جداً للسريالية، إنما ليستْ صفةَ لقاءٍ محسوسٍ بعمق أو ناريّ»، في الحقيقة، قال، «السريالية فقدتْ أعداءها،

1- سيزار مورو (1903 – 1956): شاعر ورسام بيروفي، معظم أعماله الشعرية مكتوبة بالفرنسية؛ هو الشاعر الأمريكي اللاتيني الوحيد الذي نُشرت أعماله في المجلات السريالية الخاصة بأندريه بريتون في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين وأول فنان أمريكي لاتيني انضم إلى المجموعة السريالية بمبادرةٍ شخصية منه، على العكس مما قيل بأن أندريه بريتون هو الذي جنّده – م.

2- الحفل الافتتاحي «له خاصية»: رودريغويث پرامپوليني، («*El Surrealismo*»): 55 – 56، اقتباسات الناقد رامون غويا في («Divagaciones en Torno al Surrealismo») – ك.

أصبحتْ مسايرة للزي السائد، وكانت ميتة. لاحظ مراجعون عميقو التفكير[1] أنه مع استثناءات قليلة، المساهمون المكسيكيون في المعرض الفني لم يكونوا سرياليين حقيقيين على الإطلاق. فريدا، في سبيل المثال، كانت قد حُرمتْ من حق الاشتراك في الحركة على خلفية «براءتها الروحية»[2]. كانت هي نفسها قد علّقتْ[3] في رسالة بعثتها إلى نيكولاس موراي بأن كلَّ واحدٍ في المكسيك قد بات سريالياً لمجرد أن يكون في المعرض الفني، لكنها أرسلتْ رسمين[4] على كل حال: «الـ(*فريداتان*)»، 1939، و«*الطاولة الجريحة*»، 1940، اللوحتين القماشيتين كبيرتَيْ الحجم الوحيدتين اللتين أنتجتْهما حتى الآن، والرسمين اللذين عملتْ عليهما بإلحاحٍ خاص، لأنها إلى حدٍ ما كانت تريدهما أن يكونا جاهزين من أجل المعرض الفني».

مع أن «المعرض الفني العالمي للسريالية» كان معرضاً مهمّاً باعتباره أول تماسّ بين المكسيك والفن السريالي الأوروبي، كان تأثيره على الفَنّ المكسيكي أقل دراميةً مما كان يأمل منظِّموه. كانوا قد نظروا إلى المكسيك بوصفها أرضاً خصبةً للسريالية، مع ذلك لم يكنْ المكسيكيون متفتّحين بشكل خاص. كان أحد المعوقات هو هيمنة حركة الجداريِّين[5]، بالتزامها بالواقعية. وثمّة عائقٌ آخر، وهذا تطويقه أصعب، يكمن في الحقيقة القائلة

1- مراجعون عميقو التفكير: م. س – ك.

2- «براءتها الروحية»: لويس جي. باسورتو، الابن «Critica de Arte»، مقالة بجزأين نُشرتْ في «*Exclesior*»، في كانون الثاني أو شباط 1940. قصاصة جريدة غير مؤرخة، آيزولدا كاهلو، أرشيف شخصي – ك.

3- [فريدا] نفسها قد علّقتْ: رسالة إلى نيكولاس موراي مؤرخة في كانون الثاني 1940 – ك.

4- أرسلتْ رسمين: بنحوٍ مثيرٍ للفضول، آخذين بنظر الاعتبار اعتزازهما بإرثهما المكسيكي، فريدا وديغو سُجّلا في اللائحة مع المساهمين الأوروبيين وليس مع المكسيكيين (كتالوغ [المعرض الفني العالمي للسريالية]، Galería de Arte Mexicano 1940). قيل إنه هذا التصنيف له صلة بالحقيقة القائلة إن كليهما (ريفيرا وفريدا) أقاما معارض فنية خارج المكسيك وسمعتهما كانت ذات نطاق عالمي. يوجد تفسير آخر ألا وهو أنه في هذه اللحظة بالذات كانا يشعران بأن الفَنّ المكسيكي ينبغي أن يكون أقل محليةً وأن ينفتح أكثر على التيارات العالمية. على أية حال، أيُّ واحد منهما (يومئذٍ) لم يكنْ كارهاً لمواكبة الاتجاهات الفنية المعاصرة في الخارج – ك.

5- هيمنة حركة الجداريِّين: رودريغويث برامپوليني، «El Surrealismo»: 44 – ك. حركة الجداريين: أي بمعنى حركة رسّامي الجداريات، أو فناني الجداريات. استخدمتِ المؤلفة تعبير: حركة الجداري muralist movement، أي بصيغة المفرد؛ آثرنا استخدام صيغة الجمع – م.

بأن المكسيك لها سحرها الخاص وأساطيرها الخاصة[1] ولهذا فهي ليستْ بحاجة إلى المفاهيم الأجنبية المتعلقة بالفنتازيا. كان البحث الواعي بنفسه عن الحقائق الواقعة وراء الوعي التي ربما زوّدَتِ السرياليين الأوروبيين بشيءٍ من التحرر من حدود العالم العقلاني والحياة البورجوازية الاعتيادية التي وهبتْ قليلاً من السحر في بلدٍ حيث الواقع والأحلام تُفهم بأنها تندمج سويةً والعجائب يُعتقد بأنها وقائعَ يومية.

لكن إذا كان «المعرض الفني العالمي للسريالية» وحضور عددٍ من اللاجئين السرياليين الأوروبيين لم يُنتِجْ حركةً سرياليةً في المكسيك، فقد لعبا دوراً مهمّاً في الحَثّ على تطوير الواقعية الفنتازية إبان أربعينيات القرن العشرين، وهو زمنٌ رفض فيه عددٌ من الفنانين المكسيكيين سيطرة حركة الجداريين. يقيناً فريدا واحدةٌ مِمَّن كان اتصالهم بالسريالية قد أدى إلى تقوية النزعة الشخصية والثقافية نحو الفنتازيا، وهاتان النزعتان معاً تسكنان نفوسهم وأرواحهم. مع أنّ فريدا كانت اكتشافاً سريالياً بدلاً من كونها فنانة سريالية، يوجد تغيير مؤكد في عملها بعد اتصالها المباشر بالسريالية في العام 1938. رسومها التي تعود إلى مطلع ثلاثينيات القرن العشرين من مثل «*لوثر بوربانك*» أو «*مستشفى هنري فورد*» تكشف أسلوباً ساذجاً وفنتازيا مستندين إلى فَنّ شعبي مكسيكي. بعد العام 1938 أمستْ رسومها أكثر تعقيداً، ثاقبةً أكثر، أعمق بنحو مزعج. بما أن الخطوط التي رسمتْ بدقة شخصية فريدا اكتسبتْ قوةً والظلال التي امتلأتْ بالغموض، التهوّر المؤذي لـ «*بورتريه-ذاتي*»، خاصتها الذي أنجزته في العام 1929 والسحر الأنثوي، الشيطاني للـ «*بورتريه- ذاتي*» الذي أهدته إلى تروتسكي أفسح المجال لغموضٍ وجاذبية جديدين، إلى عمقٍ أكبر خاص بوعي-الذات self-awareness.

1- المكسيك لها سحرها الخاص وأساطيرها الخاصة: م. س: 95. يناقش رودريغويث پراميوليني أن الفنانين المكسيكيين يرفضون التجريد أو «الفَنّ الخالص» ويتشبثون بالواقع، بسبب «عدم الأمان والازدواجية» التي يعيشون في كنفها؛ الأكثر من ذلك، إنهم يريدون أن ينقل فنهم رسالةً. المكسيكي له إحساس سحري بالحياة وإدراك أرواحيٌّ للواقع الملموس. وهكذا، تقول هي، إنه لا يوجد تضارب بين الذات والموضوع، بين الواعي واللاواعي، بين الرمز والشيء الذي يُرمَز إليه – ك. الإرواحية animism: هي الاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظِّم للكون – م.

وإذا كان لهذا الشعور تأثيرٌ قوي على أعوام فريدا التي تصاعدتْ فيها وطأة معاناتها، فإن مثال توكيد السريالية على ما وراء الوعي باعتباره مصدراً للمحتوى الفني لا يمكن إغفاله، هو أيضاً. يقيناً أثرتْ نظريات بريتون على اللغز والتلميح السيكولوجي الخاصّين بعملها الأكثر سريالية «*ماذا أعطاني الماء*» (الصورة رقم خمسون)، وهو رسم قالت إن له أهميةً خاصةً بالنسبة لها[1]. إنه يُظهر حلم يقظة في حوض استحمام تطفو فيه صور الخوف والذكريات، الشؤون الجنسية، الألم، والموت على سطح ماء الحمّام الذي يعلو ساقيْ المستحمة المغمورتين. المزاج مراوغ ومقهور. الذكريات تُلقى عليها نظرةٌ خاطفة، وغير مفهومة. هذا الشعور بالوهمية يبقى في النَسَق اللوني الرمادي-الأزرق الشفاف الكلي واستعمال الصبغ الخفيف بنحوٍ غير عادي. داليّةً Dalisque (نسبة إلى سلفادور دالي) في امتلائها بالتفصيل الدقيق والموضوع إلى جانب شيء آخر بنحو غير منطقي، لكنه أيضاً يُعيد إلى الأذهان إعجاب فريدا ببوش[2] وبروغل[3]، هذه اللوحة القماشية «من الكَنَفَا» هي الرسم الأعقد والأكثر غموضاً بنحوٍ متعمَّد من بين رسوم فريدا كلها.

رسمتْ فريدا ساقَيها هي من وجهة نظر المستحمَّة، محجوبتين جزئياً بوساطة ماء الحمام. أطراف قدمها، تبرز من الماء، وقد تضاعف حجمها بشكل غريب وبشع بفعل الانعكاس بحيث إنّها بدتْ أشبه بسَراطِينَ لَحِيْمَةٍ. إبهام القدم اليمنى المشوَّهة متشقق ومفتوح – هنا إشارة إلى حادثتها وإلى العمليات الجراحية اللاحقة. مثل شيءٍ ما في فيلم من أفلام الرعب، وريد مقطوع، ملتوٍ يزحف من خارج أحد الثقوب في المُصرِّف drain المتاخم لإصبعها المُصاب ويقطّر دماً في داخل الماء. (افتتان فريدا بالدم كشف

1- وهو رسم قالت إن له أهميةً خاصةً بالنسبة لها: ليفي وڤان هينوورت، حواران شخصيان – ك.

2- هيرونيموس بوش (1450 – 1516): مصمم ورسام هولندي من برابانت. يُعدُّ على نطاق واسع واحداً من أبرز ممثلي المدرسة الهولندية المبكرة في الرسم. عُرِف عمله برسومه الخيالية للمفاهيم والسرديات الدينية. إبان سنوات حياته، جُمعتْ رسومه في هولندا، النمسا، إسبانيا، ونُسختْ على نطاق واسع، وبخاصة وُصُوفاتُه المروِّعة والكابوسية للجحيم – م.

3- بيتر بروغل (وُلد بين العام 1525 – 1530، وتوفي في العام 1569): أهم فنان هولندي في الرسم الهولندي والفلمنكي في عصر النهضة، رسّام وطبّاع من برابانت، اشتهر بمناظره الطبيعية والمَشاهد الريفية (التي اصطُلِحَ على تسميتها genre painting – تُعنى بوصف الحياة اليومية للناس، الأسواق، الحفلات، مَشاهد من الشوارع، الجلسات الأسريّة، إلخ) – م.

عن نفسه في رسومها بدءاً من العام 1932، إنما في أواخر عقد الثلاثينيات من القرن العشرين اكتسب هذا الافتتان قوةً جنسيةً أكثر ذكاءً وبراعةً وكثافةً سادية-مازوكية حين لاحظَتِ الديناميكية المعقدة لتقطّر الدم وتدفّقه). كما يُعيد إلى الذهن مَشهداً من فيلم رعب[1] وهو موكب حشرات، فضلًا عن أفعى وراقصة شديدة الصغر، تتحركُ عبر حبلٍ مشدود تمسكه صخرة/ قضيب، قمة جبل، ورجل نصف عارٍ يرتدي قناعاً. الحبل يلتف حول عنق وخصر فريدا غارقة، ينبجس الدم من فمها والتي انقلب لحمها العاري إلى لونٍ رمادي بشع. ثَمّة تفصيل أخير مروِّع، وهو ساقا الأب الطويلتان، عددٌ من الأشخاص سيقانهم تهبط من الحبل المشدود كي تلامس وجه فريدا.

لا عجب، «*ماذا أعطاني الماء*» هو الرسم الذي اختار أندريه بريتون كي يصفه في مقالته عن فريدا حين أُعيدتْ طباعته في كتابه المعنون «*السريالية والرسم*». قال إنه حين كان في المكسيك، كانت فريدا قد فرغتْ تواً من هذا العمل: «[*ماذا قدّم إليّ الماء*] صوّر[2]، وهو أمرٌ لا تعرفه هي، العبارة التي سمعتها مرةً من بين شفتيْ فريدا [بطلة رواية بريتون السريالية *[نادجا]*]: [كنتُ أفكر بالاستحمام في حجرةٍ بلا مرايا]». في حجرةٍ بلا مرايا يحسُّ المرء بنفسه من الصدر إلى الأسفل. بوسع العقل أن يتحوّل إلى الداخل، والجسم، الذي لا تكبحه الذكريات، يمكنه أن يمارس الألعاب التي يشتهيها.

---

1 - مَشهداً من فيلم رعب: ربما تأثرتْ فريدا هنا بالحشرات والدم في فيلم لويس بونويل وسلفادور دالي السريالي «كلب أندلسي» *Un Chien Andalou*، الذي عُرض في المكسيك خلال زيارة بريتون في العام 1938، حين كانت تعمل على «*ماذا أعطاني الماء*» - ك. «كلب أندلسي»: فيلم فرنسي سريالي صامت، أُنتج في العام 1929، وهو أول فيلم أخرجه لويس بونويل وسلفادور دالي. لويس بونويل (1900 – 1983): مخرج سينمائي إسباني، عمل في إسبانيا، المكسيك، وباريس. نال جوائز عدة. أما سلفادور دالي (1904 – 1989): سريالي إسباني ذائع الصيت، وُلد في كتالونيا. احترف الرسم، الرسم بالزيت، النحت، التصوير الفوتوغرافي، الكتابة، الإخراج السينمائي، وصنع الحلي. ارتبط اسمه بالسريالية، الدادائية، التكعيبية. عادةً، تُعزى مهاراته الفنية إلى أساتذة عصر النهضة. من لوحاته المميزة جدا «إصرار الذاكرة»، التي رسمها في العام 1931، وعُرضتْ في «غاليري جوليان ليفي» في العام 1932، ومنذ العام 1934 اللوحة ضمن مقتنيات «متحف الفنّ الحديث في نيويورك». هذه اللوحة يُشار إليها كثيراً في الثقافة الشعبية، وتُسمى خطأً بـ«الساعات اليدوية الذائبة» – م.

2 - «[*ماذا قدّم إليّ الماء*] صوّر»: بريتون «*السريالية والرسم*»: 144 – ك. يُرجى ملاحظة أن عنوان الرسم مختلف قليلاً عن العنوان الأصلي – م.

بمستطاع المرء أن يرى بسهولةٍ لماذا أطلق عددٌ غفيرٌ جداً من الأشخاص على فريدا نعت «سريالية». إن صورها-الذاتية المفعمة بكبح الشهوات وتعذيب الذات لها توكيد سريالي على الألم واتجاه خفي مؤكد من الإيروسية المكبوتة. إن استخدامها الأشكال الهجينة (نصف حيوان، نصف نبات، نصف إنسان) هو شيء شائع من «الأيْقَنَة» السريالية، حيث تُنبت الأطراف البشرية أغصاناً، وشكل بشري ربما يكون له رأس طائر أو ثور. إن ثقوباً عديدة مفتوحة في جسد فريدا أو أجزاءً مقطوعةً من الجسم البشري تُذكّرنا بالرؤوس المقطوعة والأيدي المبتورة أو بالجذوع البشرية الجوفاء التي تُرى في أحيانٍ كثيرة في الرسم السريالي. إن وضعها مَشاهد من الكسل الدرامي في فضاءات مفتوحة، كبيرةٍ بنحوٍ لا حدَّ له – فضاءات مفصولة عن واقع الحياة اليومية – يمكن تفسيرها أيضاً باعتبارها وسيلةً سريالية لفصل المُشاهِد عن العالم العقلاني. حتى فضاءاتها المغلقة من الداخل، المتسمة بالخوف المَرَضي من الأمكنة الضيقة، ربما لها مصدر سريالي: جدران فريدا ذات أوراق استوائية ذات شكل ملتهِم تزحف مع حشراتٍ مموَّهة تُذكّرنا بالمناظر الطبيعية ذات الغابات المورقة التي رسمها ماكس إرنست[1].

إلّا أنّ وجهة نظر فريدا كانت مختلفةً تماماً عن وجهة نظر السرياليين. لم يكنْ فنُّها نتاج ثقافة أوروبية متحررة من الوهم تفتش عن مهرب من حدود المنطق من خلال سبر غور ما وراء الوعي. بدلاً من ذلك، كان خيالها الجامح نتاج مزاجها، حياتها، ومكانها؛ كان طريقةً من التوّصل إلى تفاهم مع الواقع، وليس تجاوز الواقع إلى داخل مملكةٍ أخرى. كانت رمزيتها في أغلب الأحيان مستقاةً من سيرتها الذاتية وبسيطةً نوعاً ما. مع أن رسوم فريدا كانتْ تخدم وظيفةً شخصية، كان يُقصد بها، حالها حال الجداريات، أن تكون منفتحةً في معانيها. السحر الكامن في فَنّ فريدا ليس سحر إذابة الساعات اليدوية. إنه سحر اشتياقها إلى أن يكون لصورها، كالنذور المقدَّمة إلى الله

1– ماكس إرنست (1891 – 1976): رسام، نحّات، فنان غرافيكي وشاعر ألماني (حصل على الجنسية الأمريكية في العام 1948، والجنسية الفرنسية في العام 1958). فنان غزير الإنتاج، كان إرنستْ من الفنانين الرُّوّاد في الحركتين الداداثية والسريالية – م.

أو القديسين، فعاليةٌ معينة: كان من المفترض أن تؤثر في الحياة. كانت فريدا قد سبرتْ مباغتة وأُحجية التجربة المباشرة والأحاسيس الحقيقيّة.

اخترع السرياليون صور الشؤون الجنسية المهدَّدة. عملتْ فريدا صوراً لجهازها التناسلي المدمَّر. حين ربطتْ في رسمها «*جذور*»، 1943، جسمها مع عنبٍ أخضر (اللوحة رقم 27)، كانت تفشي شعوراً شخصياً خاصاً – توق امرأة بلا أطفال إلى الخصوبة. كانت عاطفتها جليةً تماماً. كانت الإيروسية تجري في عروق فريدا أكثر مما تجري في رأسها – بالنسبة لها، الجنسُ تعميةٌ أقل فرويدية منه حقيقةً من حقائق الحياة. وبنحوٍ مماثل، لم تكنْ تحتاج إلى وصايا دي ساد كي يصف لها بصراحة دراما المعاناة الجسدية المتاخمة للضراوة والعنف. حين ترسم فريدا امرأةً عارية مطعونةً بالسكين، «عذراء الأحزان» مطعونةً بالسكين، أو جسدها المطعون هي، فهي ليستْ صورةً للألم مجهولة الاسم، وليستْ رمزاً فرويدياً كالإصبع المُحطَّم الذي يبرز من النافذة في لوحة ماكس إرنست «*المَلِك أوديب*». حين تشطر جذعها وتفتحه كي تَكشف عموداً فقرياً كلاسيكياً مدمَّراً بدلاً من عمودها الفقري، فهذا ليس ادِّعاءً؛ إنها تصف حالتها الجسدية. حين ترسم نفسها مرتين في «*شجرة الأمل*»، 1946، مرةً جالسة ومرةً مضطجعة (اللوحة رقم 30)، فهذا لا شأنَ له بالتجاور[1] اللاعقلاني من أجل خلق «ما فوق الواقع sur-reality». إنه ليس نموذج السريالية ذاك الذي وصفه الشاعر الفرنسي لوترايامون[2]، «لقاء المصادفة بين ماكنة خياطة ومظلة على طاولة تشريح». إنها مريضة جراحية خاصة مُخدَّرة على عربة مستشفى ويشاهدها جزءٌ من كيانها استمد قوَّته من الأمل والإرادة. هذا التبلّد يتغاير[3] بأقوى أسلوب مع المخادَعة السريالية والانتقالات المفاجئة من غير رابط منطقي من موضوع إلى آخر.

حتى «*ماذا أعطاني الماء*»، في الحقيقة، هو رسم واقعي أكثر منه سريالياً. لأنه بينما كان تراكم التفاصيل الصغيرة والخيالية يصنع هذا الرسم يبدو أنه أقل

---

1 – المجاوَرة juxtaposition: وضع شيء بجانب آخر – م.

2 – نموذج السريالية ذاك الذي وصفه... لوترايامون: روبن، «*الدادائية والفن السريالي*»: 36. إيزودور دوكاسي (الـ «كونت لوترايامون»)، الذي توفي في العام 1870 في عمر 24 عاماً، يعدّه السرياليون سلفهم – ك.

3 – يتغاير contrast: يتكشَّف عن وجوه اختلاف صارخة عند مقابلته بشيء آخر – م.

تماسكاً وأقل تجذُّراً في الواقع العملي من الأعمال الأخرى، جميع صورها وثيقة الصلة بالوقائع أو الأحاسيس في حياة فريدا، والمَشهد المأخوذ ككل مقبولٌ ظاهرياً بكل معنى الكلمة باعتباره وصفاً «حقيقياً» للحالمة وحلمها.

قال جوليان ليڤي إن فريدا قلما كانت تتحدّث عن عملها، لكنها حدّثته عن «*ماذا أعطاني الماء*». «إنه واضح تماماً»[1]، فسّر جوليان، «إنه صورة لمرور الزمن. أشارتْ هي، إلى شيءٍ واحد، هو أن رسمها يتعلّق بالزمن وألعاب الطفولة والصبا والحزن الناجم عما جرى لها في مسار حياتها. الأحلام، بينما كانت فريدا تغدو أكبر سناً، كانت حزينةً، كلها من دون استثناء. كانت أحلام الطفلة سعيدةً. في أعوام صباها كانت تلعب بالدمى في حوض الاستحمام «البانيو». كانت لها أحلام تدور حولها. صور الرسم لها صلة بألعاب حوض الاستحمام. وهي ذي الآن تنظر إلى نفسها في حوض الاستحمام، وأيضاً، كما كان الحال مع حلم متأخِّرٍ عن أوانه، جميع أحلامها تحوّلتْ إلى نهاية حزينة. كما أنها تعوّدتْ أنْ تتكلّم كثيراً عن الاستمناء في حوض الاستحمام. ومن ثم، تكلّمتْ عن منظورها إلى نفسها الذي عرضته في رسمها هذا. من الناحية الفلسفية فكرتها كانت عن صورة ذاتك التي تملكها لأنكَ لا ترى رأسكَ أنت. الرأس هو شيء ينظر، لكنه غير مرئي. إنه ما يحمله المرء هنا وهناك كي ينظر به للحياة».

ما وهبه الماء لفريدا هو الإرجاء المهدِّئ للعالم الموضوعي بحيث إنّها يمكن أن تغمر خيالها الجامح في كوكبةٍ من الصور الزائلة من النوع الذي يعبر العين الداخلية حين ينحسر مدّ الوعي. على الرغم من ذلك حتى في هذا الرسم، وهو أكثر رسومها فيما يتصل بالخيال الجامح، فريدا كانت قريبة جداً من الأرض. كانت، في الحقيقة، قد رسمتْ صوراً «واقعية» بالأسلوب البسيط، المباشر جداً. قد لا نعرف ما يعنيه كل تفصيلٍ من التفاصيل، بيد أنها كانت تعرف. شِعر فريدا ليس من النوع الذي ينتمي للفوارق الدقيقة الحاذقة. ما من شيء غير مُتَبَلْوِر أو ضبابي. كانت ترسم خطوطها وكانت مُدركةً بالحواس بكل معنى الكلمة.

مدرِكاً هذا الأمر، وعارفاً أن الواقعية والماركسية تسيران يداً بيد، ناقش

1 – «إنه واضح تماماً»: ليڤي، حوار شخصي – ك.

ديغو أن فريدا كانت رسامةً «واقعية»[1]. في مقالة العام 1943 التي حملتْ عنوان «فريدا كاهلو والفن المكسيكي»، كتب ديغو:

في بانوراما الرسم المكسيكي خلال الأعوام العشرين الأخيرة، يشعُّ عمل فريدا كاهلو كالماس وسط جواهر أدنى قيمةً كثيرة العدد؛ ماس نقيٌّ وصَلد، ذو وجوه محدَّدة بدِقّة...

تكرار البورتريهات الذاتية التي لم تكنْ متطابقةً على الإطلاق والتي كانت تشبه فريدا بنحوٍ متزايد، هي متغيرةٌ أبداً ودائمةٌ مثل الديالكتيك الكوني. الواقعية البارزة واضحة بشكل مثير للإعجاب في عمل فريدا. المادية المستترة حاضرة في القلب الممزَّق، الدم يسيل على الطاولات، أحواض الاستحمام، النباتات، الأزهار، والشرايين مغلقةٌ بواسطة الكلّابات القاطعة للنزيف hemostatic forceps العائدة للرسَّامة...

الواقعية البارزة تم التعبير عنها وصولاً إلى أصغر أبعادها؛ رؤوس صغيرة جداً منحوتةٌ كما لو أنها ضخمةٌ جداً. لذلك تظهر حين يكبّرها سحر «بروجكتر» إلى حجم جدار. حين يكبّر المجهر الضوئي خلفية رسوم فريدا، يغدو الواقع واضحاً. شبكة الأوردة وشبكة الخلايا جلية تماماً، مع أنها تفتقر إلى بعض العناصر، تعطي بُعداً جديداً لفن الرسم...

إن فَنّ فريدا هو فَنّ فردي-جماعي. واقعيتُها بارزة جداً بحيث إنّ كل شيء يملك أبعاد n[2]. وبالنتيجة، ترسم هي في الوقت نفسه خارج وداخل ذاتها والعالم...

في سماءٍ مكوّنة من الأوكسجين والهيدروجين والكاربون، والمحرك الرئيس الكهرباء، أرواح الفضاء، هيوراكان، كوكولكان وغوكاماتز تختلي بالآباء والأجداد، وهي في الأرض وفي المادة، الرعد، البرق، وأشعة الضوء، التي في تحوّلها خلقَتِ الإنسان أخيراً. إنما بالنسبة لفريدا، الشيء المحسوس هو الأمّ، مركز كل شيء، الأمّ - البحر، العاصفة، الغمامة، المرأة.

لئن كان ما هو موصوفٌ هنا قلَّما يبدو شبيهاً بذلك النوع من الواقعية سهل المنال للجماهير ويحركها كي تفكر في الإصلاح الاجتماعي، فهي

---

1 - ناقش ديغو أن فريدا كانت رسامةً «واقعية»: ريفيرا، Frida Kahlo y el Arte Mexicano «1: 101 - ك.

2 - في النص الإنكليزي الأصل: every thing has «n» dimensions - م.

مع ذلك واقعية في سياق فكر ريفيرا. رسوم فريدا، على غرار جداريات ريفيرا، وفي الحقيقة، جزءٌ كبير من الفَنّ المكسيكي من *retablos* إلى نقوش بوسادا، يحبك الواقع والخيال الجامح كما لو أن الاثنين لا ينفصمان وواقعيّان بالتساوي.

كانت روح فكاهة فريدا، أيضاً، تختلف عن الحافز المحنّك والمتحرر من الوهم إلى المفارقة الخاصة بالسريالية الأوروبية. «السريالية»، قالت فريدا، «هي المباغتة السحرية»[1] في العثور على أسد في خزانة ثياب، حيث كنتَ «متيقناً» من أنكَ ستجد فيها القمصان». كان رأيها عن السريالية هازلاً: «إني أستخدم السريالية كوسيلة للسخرية من الآخرين[2] من دون علمهم بذلك، وفي عقد علاقات صداقة مع أولئك الذين يعرفون بها». كانت سرياليّة فريدا هي هزلُ مباغتة الناس من خلال وضع هيكل عظمي ليهوذا الإسخريوطي على سطح ظُلّة سريرها، أو تزيين قوالبها الجصّية باليود والمسامير التي تُدفع بالإبهام، أو عمل الـ «*cadavres exquis*». من أجل متعتها وكي تهبها كهدايا، كانت فريدا تحب أن تجمع أشياءَ غريبةً من مجموعة منوّعة من التُّحَف. من الجائز أنها أخذتْ هذه الفكرة من «مجموعات» بريتون، ميرو، ودالي السريالية، أو من مارسيل دوشامب أو جوزيف كورنيل، كل واحد منهم عبّر عن إجلاله وتقديره لفريدا بأن عمل لها علبةً تحتوي على أشياء وُضعتْ جنباً إلى جنب بنحوٍ غير منطقي. في المكسيك، ربما كانت قد استوحتها من صديقتها ماتشيلا أرميدا، التي صنعتْ إعدادات غريبة وشاذة من أشياء من مثل ذاك الذي أدمجتْ فيه فراشةً، تمساح أمريكا، ثعباناً، قناعاً، وسلكاً شائكاً كي تهدد ما كان يجب أن تكون دميةً – عروسة وجدتها فريدا في باريس، العام 1939، (وضمّتْها في [حياة ساكنة]، العام 1943، «*العروس خافتْ لدى رؤيتها الحياة مفتوحة*»).

في «متحف فريدا كاهلو» تحت كرة زجاج وقائية توجد مجموعة من أشياء صغيرة – راعي بقر فارس على سطح جمجمة، جنود صفيح، نرد، ملائكة بهيئة دمى، كلها موضوعة على قواعد تماثيل – ربما تكون تلك أحد

1 – «السريالية»... هي المباغتة السحرية»: فريدا كاهلو، اليوميات – ك.

2 – «إني أستخدم السريالية كوسيلة للسخرية من الآخرين»: أوغورمان،« فريدا كاهلو »– ك.

أعمال فريدا. توجد قطعة هي ملكٌ لها يقيناً[1]، وهي هدية من أليخاندرو غوميث أرياس، كانت هذه كرة أرضية غطتها فريدا بالفراشات والأزهار. في سنةٍ لاحقة، حين كانت عليلةً وتعيسةً، طلبتْ أن يعيدوها إليها وغطَّت الفراشات والأزهار بطلاءٍ أحمرَ كي يرمز ذلك لسياستها ووجعها.

عملتْ فريدا هذه الأشياء المجموعة بهيئة «كولاج» بالروح نفسها التي رتبتْ فيها قطع أثاثها أو ثيابها. على خلاف السرياليين، لم تكنْ تعتقد أن تجاوراتها المتنافرة كانت تحمل أهميةً عميقة. في رأيها، الغموض هو لعبة. أقل تعقيداً وتهكُّماً، ومؤمنة أكثر بالقضاء والقدر وساخرة عملياً أكثر من الفكاهة السريالية، الفكاهة لدى فريدا كانت سخريةً من الوجع والموت. بالمقارنة، الفكاهة السريالية هي فكاهةٌ جدّيةٌ إلى حدٍّ بعيد. «إن المشكلة مع السنيور *El Señor* بريتون»[2]، قالت فريدا ذات مرة، «هو أنه يأخذ الأشياء بجديةٍ بالغة».

قلةٌ من النقاد الفطنين (بالإضافة إلى ريڤيرا) تعرّفوا على الاختلافات بين فَنّ فريدا والسريالية التقليدية. في مقالته المعنونة «صعود ريڤيرا آخر»، المنشورة في مجلة «فوغ» لمناسبة معرض فريدا لدى جوليان ليڤي، قال بيرترام ولفي: «مع أن أندريه بريتون[3]، الذي سيرعى معرضها الفني في باريس، قال لها إنها [سريالية *surrealiste*]، لم تحافظْ هي على أسلوبها باتِّباع طرائق تلك المدرسة الفنِّية... هي متحرِّرة تماماً، كذلك، من الرموز والفلسفة الفرويدية التي تستحوذ على أذهان الرسامين السرياليين الرسميين بشكل غير سوي، أما سرياليتها فهي سريالية [ساذجة] أو [بسيطة]، كانت قد اخترعتها لنفسها... في حين أن السريالية الرسمية كانت تُشغل نفسها في الأغلب بموضوع الأحلام، الكوابيس، والرموز العُصابية، في ماركة السريالية لدى مدام ريڤيرا، تغلب السخرية والفكاهة».

بعد زيارته فريدا في مكسيكو، العام 1939، كي يدوّن ملاحظات عن مقالةٍ

1- توجد قطعة هي ملكٌ لها يقيناً: غوميث أرياس، حوار شخصي - ك.

2- إن المشكلة مع السنيور *El Señor* بريتون: حوار شخصي مع أحد أصدقاء فريدا فضّل (أو فضّلتْ) عدم ذكر اسمه (اسمها) - ك.

3- «مع أن أندريه بريتون»: ولفي، «صعود ريڤيرا آخر»: 64، 131 - ك.

ينوي كتابتها، المؤرخ الفني باركر ليزلي كتب إليها[1] قائلًا إن المسألة الرئيسة في مقالته ستكون تعريف رسمها باعتباره مثالاً «للرسم الواعي، الهادف، الرمزي المفيد في تضادٍّ مع النتاجات غير الواعية، القبلانية[2] المبهمة تماماً للدجالين الصريحين من مثل سلفادور دالي. إنكِ تعرفين بشكل جليّ ما رسمتِ، أما هو فيعترف بأنه ليس لديه أكثر الأفكار غموضاً عن معنى عمله. وبناءً على ذلك، الاختلافات، الجمالية والنفسية، بين الصدق والدجل يجب أن تكون متوافرةً لدى جمهور القراء».

وفي سلسلةٍ من المقالات كتبها عن فريدا على مرّ الأعوام، عبّر أنطونيو رودريغويث عن وجهة نظره قائلاً إن فريدا لم تكنْ سريالية بل هي بالأحرى «رسامةٌ ذات جذور راسخة في الواقع[3]... رسامة واقعية بنحوٍ استثنائي». مع أنّه يبدو مرتبطاً بعمل السرياليين، قال، «عمل فريدا، بدلاً من التيه[4] في عالم الأحاسيس المتخصصة بتفسير الأحلام، هو ذكرى نازفة عمّا خبرَتْه من آلام ومتاعب، نوعٌ من السيرة الذاتية كتبتها بنفسها».

في السنوات اللاحقة، نفتْ فريدا بشدة أنها كانت سريالية. بعد فقدان السريالية شعبيتها في أربعينيات القرن العشرين، ربما له صلة بهذا النفي. كما قال جوليان ليفي، «كان الديك يصيح[5]. عملياً الجميع، حين صاح الديك، نفوا أنهم كانوا سرياليين، لأن السريالية لم تعدْ مطابقةً للموضة الحديثة». فنانون عدة ممّن كانوا مفتونين بالسريالية باتوا ينظرون إليها بوصفها مدرسة منحطّة وأوروبية. بعد الحرب الكونية الثانية، لم تعدْ باريس هي عاصمة العالم الثقافية. شعر الأمريكيون أن نيويورك هي المكان الذي يُخترع فيه الفَنّ الحديث الحيوي، واستمر المكسيكيون بالتباهي بثقافتهم المحلية. إنما كانت هنالك أسبابٌ أخرى لانشقاق فريدا هي بدورها. لا بدّ أن تروتسكيّة

1- المؤرخ الفني باركر ليزلي كتب إليها: رسالة من باركر ليزلي، أرشيف فريدا كاهلو. المقالة لم تُنشر - ك.

2- القبلانية cabalistic: ما له صلة بالقبلانية cabala وهي فلسفة دينية سرية، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدّس تفسيراً صوفياً - م.

3- «رسامةٌ ذات جذور راسخة في الواقع: رودريغويث: «Frida Kahlo: Heroína del Dolor» - ك.

4- عمل فريدا، بدلاً من التيه : رودريغويث، Frida Kahlo Expresionista: 68 - ك.

5- «كان الديك يصيح»: ليفي، حوار شخصي - ك.

بريتون المتّقدة قد أغضبتْ فريدا بعد أن قطع الاثنان، هي وريفيرا، صلتهما بتروتسكي؛ من المؤكد أن قرارها وقرار دييغو في أربعينيات القرن العشرين بالسعي للانضمام مجدداً إلى «الحزب الشيوعي المكسيكي» ربما دفعهما معاً لشجب الحركة الفنية «السريالية». في العام 1952، تقريباً، دوّنتْ فريدا بعض آرائها فيما يتصل بهذا الموضوع في رسالةٍ كتبتها إلى أنطونيو رودريغويث، حيث قالت:

> سعى بعض النُّقاد لأن يصنّفوني[1] كسريالية؛ لكنني لا أعدُّ نفسي سريالية... في الحقيقة لا أعرف ما إذا كانت رسومي سريالية أم لا، لكنني أعرف أنها أكثر التعابير صراحةً عن ذاتي... إني أمقتُ السريالية. بالنسبة لي تبدو لي مَظهراً منحطّاً للفنّ البورجوازي. هي انحرافٌ عن الفَنّ الواقعي الذي يتمنّاه الجمهور من الفنان... أودُّ أن أكون، برسمي، جديرةً بالناس الذين أنتمي إليهم وبالأفكار التي تقوّيني... أريد أن يكون عملي إسهاماً في نضال الجمهور من أجل السلام والحرية.

من الشيّق، ربما، أنّ أكثر أعمال فريدا سرياليةً هي اليوميات التي حفظتها من العام 1944 تقريباً حتى زمن وفاتها. المجلّد ذو الجلد الأحمر بالحرفين الأولين «جي. كي» المطبوعين بالذهب على الغلاف (قيل إنهما يعودان لجون كيتس) كانت قد اشترته من مخزن كتب نادر في نيويورك سيتي صديقةٌ وأعطته إلى فريدا على أمل أنَّ ملأهُ ربما يمنحها بعض السلوى في وقتٍ ما حين تكون مريضةً ووحيدة. على صفحاته (توجد الآن 161 صفحة فقط، لأنها في الهزيع الأخير من حياتها مزّق بعض أصدقائها وصديقاتها أجزاءً منه) سكبتْ فريدا مناجاتها لنفسها، مناجاة شاعرية ومؤثرة مكوّنة من صور وكلمات. بما أن اليوميات هي يوميات شخصية ومن هنا فهي لا تحتاج لأن تكون منفتحةً في معناها، التمسك الشديد بالواقعية الذي تعهدّتْ به فريدا في رسومها غائب هنا. كانت الرسوم قد أنتجتها بطريقةٍ عابثة، مرتَجَلة، على غرار أشياء التجميع أو التزيينات التي أجرتها على قوالبها الجصّية. الحقيقة

1- «سعى بعض النقاد لأن يصنفوني»: رسالة فريدا اقتبسها أنطونيو رودريغويث في دراسته: («Frida Abjura del Surrealismo») – ك.

القائلة إن ما رسمته أو كتبته في يومياتها كانت تقصد أن يكون فقط لعينيها – أو لعينيْ دييغو – قد حرَّرتها من أن تكون سرياليةً حقيقيةً لو أنها شاءتْ ذلك.

إن تدفق الصور والكلمات بِحُرِّية لا بدّ أنه أتى من معرفتها بـ «الأتمتة» السريالية. توجد صفحات تحتوي على كلمات وفقرات تبدو ظاهرياً غير مترابطة، وتوجد قوائم بالكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه، مُرَتبة غالباً كما لو أنها قصائد شعرية. ربما كانت فريدا ببساطة تحب أصوات الكلمات. كتبتْ، في سبيل المثال (بالإسبانية) ما يلي:

> الآن يأتي، يدي، رؤيتي الحمراء. أكبر. سنوات أكثر. شهيد الزجاج. الجنون الكبير. الأعمدة والوديان. أصابع الريح. الأطفال النازفون. الميكة[1] الميكرون[2]. لا أعرف ماذا يفكر حلمي الضاحك. الحبر، البقعة. الشكل. اللون. أنا طائر. أنا كل شيء، من دون مزيد من التشوش. كل الأجراس، القواعد. الأراضي. البستان الكبير. الرقة الكبرى. المدّ العميق. النفايات. حوض الاستحمام. رسائل من الورق المقوّى. النرد، أصابع ثنائيات أمل ضعيف في صنع مبنى. الملابس. الملوك. غبي جداً. أظافري. الخيط والشعر. العصب اللعوب. أنا ذاهبة الآن مع نفسي. دقيقة غائبة. كنتَ مسروقاً مني وأنا أغادر باكيةً. هو شخصٌ كثير المزاح *vacilón*.

تضمَّنَتِ اليوميات رسائلَ حُبٍّ كتبتْها إلى دييغو، صفحاتٍ من سيرتها الذاتية بقلمها، تصريحاتٍ تتعلق بمعتقدها السياسيّ، تعابيرَ تنمُّ عن القلق، الوحدة والعزلة، الألم، والأفكار المتعلقة بالموت. كانت فريدا تحب الكلام الفارغ، واليومياتُ مليئةٌ بهذا الكلام. توجد مناطق من المحاكاة البصرية المفرطة إلى درجةٍ غير سوية حيث العلامات المكرَّرة أشبه بقوائم كلمات عديمة المعنى. إنها تخترع أشكالاً وكائنات خيالية، أشخاصاً غريبي الطباع، احتفالات متهوِّرة. اثنتان من شخصياتها الأكثر غرابة هما «الثنائي الأجنبي من بلاد النقطة والشَرْطَة». إنهما «العين الواحدة»، رجلٌ عارٍ، و«نفريسيس»، وهي امرأة عارية تحمل جنيناً. «العين الواحدة»، تقول، «تزوج من [نفريسيس] الجميلة (الحكيمة بنحوٍ هائل) في شهرٍ حارّ وحيويّ. وُلد لهما

---

1 – الميكة mica: مادة شبه زجاجية يُمكن أن تُشطر إلى رقاقات تُستعمل عازلاً كهربائياً – م.

2 – الميكرون micron: جزء من الألف من المليمتر – م.

ابنٌ ذو وجه غريب سُمّي نيفيرونيكو، وهو مؤسس المدينة التي عُرفتْ على نطاقٍ واسع باعتبارها *{Lokura}* [الجنون]».

الرسوم الموجودة في اليوميات أُنجِزَتْ بالأحبار الملونة البراقة، بأقلام الرصاص، قلم شمع ملون استُخدِمَ بطريقةٍ - إذا أخذ المرء بالاعتبار التدقيق الشديد بالتفاصيل في أسلوب الرسم الزيتي لدى فريدا - حُرَّةٍ بصورةٍ مُذهلة وفنية. كان لها على الدوام مظهر رسوم أُنجزتْ في حالة نشوة أو نفّذها شخصٌ مدمنٌ على العقاقير. اللون ينبجس بعنف وهيجان خارج الخطوط الخارجية، السطور تندفع بعنف أو تسكع كما لو أنها تنهمك في نشاط عابث أو عديم الهدف. الأشكال البشرية متشظية ومشوَّهة. الوجوه غريبة وبشعة عادةً، وبعضها لها صور جانبية «بروفايلات» عدة الأمر الذي يُظهر تأثير بيكاسو، الذي نال معرضه في «متحف مكسيكو سيتي للفن الحديث» إعجاب فريدا في صيف العام 1944. توجد صفحات ملأى بالأجساد وأجزاء الأجساد لا توجد علاقةٌ منطقية بين أحدها والآخر. نقطة البداية بالنسبة للكثير من الصور هي نقطة حبر. أو في بعض الأحيان بدأتْ فريدا الرسم بوضع بقعة لون على صفحةٍ ما ومن ثم، فيما ما يزال اللون رطباً، تغلق دفتر اليوميات، وهكذا يتغير شكل البقعة وتصبح بقعتين. مستخدمةً هذه الأشكال بوصفها نقاط مغادرة، متوسِّعةً فيها، مخترعةً البهائم والتنانين من مثل (horrendeous Ojosauro primitivo).

فيما يخص تدابير سريالية كهذه في دمج الحادثة في الفَنّ، كتبتْ فريدا: «مَن يقول إن البقع تعيش وتساعد المرء على العيش؟ الحبر، رائحة الدم. لا أعرف أيَّ حبرٍ أستخدمُ كي يرغب بأن يترك أثره في أشكالَ كهذه. إني أحترم رغباته وسأفعل ما بوسعي كي أهرب من عوالم ذاتي، العوالم الحبرية - الأرض حرة ومنجم. الشموس البعيدة التي تناديني لأني أشكّل جزءاً من نواتها. السخافة... ماذا يتعيَّن عليّ أن أفعل من دون اللامعقول والزائل؟».

إن فكرة استخدام الخط والشكل من أجل القبض على الصور الخيالية من اللاوعي تحصل كذلك في رسومٍ عدة، منجزة على أوراق صغيرة، مفككة في أربعينيات القرن العشرين. عديد من هذه تشمل شبكاتٍ معقدةً جداً من الخطوط تبدو فيها الصور من مثل الوجوه، الأثداء، الأقدام، الأوردة، العيون متحوّلةً من

جوهر طاقة الخطوط وزخمها. شبكات فريدا ورسومها العابثة[1] تظهر مفرِطةً بنحو غير سوي مثل رسوم المجانين. ومع ذلك تبدو أحياناً معتوهةً بنحوٍ مقصود. يبدو كما لو أن فريدا استخدمتْ واعيةً بنفسها تقنية الأتمتة السريالية كي تسبر حالاتها العصابية؛ ما خرجتْ به ليس الأصالة العاطفية الخالصة (إذا كان ثَمَّة شيء كهذا). كانت نتيجتها مليئةً بالبراعة مثل أيِّ فَنّ.

وبصورة متناقضة ظاهرياً، يوجد نوعٌ من «الواقعية» حتى في هذه الرسوم وفي تخطيطات اليوميات التي تحاول فيها فريدا أن تختار العملية العفوية من التفكير عبر اللون والشكل المتدفقين بحرية. بالنسبة لعاجزة طريحة الفراش في كثيرٍ من الأحيان، مغامرات العقل اللاواعي ولقاءاته غير المتوقَّعه والمتغيِّرة دوماً في مفترقات طرق الوعي هي، في المقام الأول، واقع جوهري، «واقعية» حالها حال أحلام اليقظة. في النهاية، فريدا كانت على حق حين قالت: «كانوا يحسبون أني سريالية[2]، لكني لستُ كذلك. لم أرسمْ أحلامي البتَّة. لقد رسمتُ واقعي أنا».

1- الرسم العابث doodle: هو الرسم الذي يتسلّى به المرء في أثناء تفكيره في شيء آخر - م.
2- «كانوا يحسبون أني سريالية»: مجلة «تايم»، «سيرة ذاتية مكسيكية»، 27 نيسان/ أبريل، 1953 - ك.

الجزء الخامس



الفصل السابع عشر

قلادة من الأشواك

في نيويورك، بعد إقامتها القصيرة في باريس، مكثتْ فريدا مدةً وجيزةً مع صديقتها عازفة البيانو إيللا باريسكي؛ غادرتْ بعجالةٍ إلى المكسيك قبل نهاية شهر نيسان/ أبريل. كانت علاقتها الغرامية العابرة مع نيكولاس موراي قد انتهتْ.

«عزيزتي، عزيزتي فريدا»[1]، كتب موراي في منتصف شهر أيار/ مايو:

كان يلزمني أن أكتب إليكِ منذ زمنٍ طويل. إنه عالمٌ صعب هذا الذي نحيا فيه نحن الاثنين، أنا وأنتِ.

كان عالماً يائساً إلى حدٍ ما بالنسبة لكِ لكنه لم يكنْ أقل من ذلك بالنسبة لي حين تركتكِ في ن. ي. وسمعتُ من إيللا ب. [باريسكي] كلَّ شيء عن مغادرتكِ.

لم أُصبْ بصدمة ولم أغضبْ. كنتُ أعرف كم أنتِ حزينة، كم كنتِ تحتاجين إلى بيئتك التي تعوّدتِ عليها، إلى أصدقائكِ وصديقاتكِ، إلى دييغو، إلى منزلكِ وعاداتكِ وطقوسك.

كنتُ أعرف أن ن. ي. وحدها ملأتِ القائمة بوصفها بديلاً مؤقتاً وآملُ أنكِ وجدتِ ملاذكِ سليماً لدى عودتكِ. من بيننا نحن الثلاثة هناك فقط اثنان منكما. كنتُ أشعر بذلك دوماً. دموعكِ أخبرتني بذلك حين سمعتِ صوته. أنا بكل كياني ممتنٌ بشكل أبدي لـ «السعادة» التي وهبتني إياها نصف كيانكِ بكل سخاء. فريدتي الأعز - أنا مثلك كنتُ أتحرّق شوقاً إلى عاطفةٍ حقيقية.

1- «عزيزتي، عزيزتي فريدا»: نيكولاس موراي، رسالة إلى فريدا كاهلو. هذه الرسالة والرسالة التي تليها، كلتاهما غير مؤرختين، في داخل مظروفٍ عليه علامة ختم البريد 16 أيار/ مايو، 1939، في أرشيف فريدا كاهلو - ك.

telegram @soramnqraa

حين رحلتِ عرفتُ أن كلَّ شيء قد انتهى. غريزتكِ أرشدتكِ بنحوٍ حكيم جداً. لقد قمتِ بالشيء المنطقي الوحيد لأنه لم يكنْ باستطاعتي أن أنقل المكسيك إلى ن. ي. لأننا، أنا وأنتِ، عرفنا كم هو ضروريٌّ ذاك لسعادتكِ وهنائكِ...

عاطفتي نحوكِ بصورةٍ لافتة لم يطرأ عليها أيّ تغيير، ولن تتغيّر أبداً. أتمنى أن تفهمي ذلك. أتمنى أن تُتاح لي فرصةٌ كي أبرهن على ذلك. كانت رسومكِ مصدرَ سعادةٍ لي. في وقتٍ قريبٍ جداً سأبعث إليكِ بالبريد البورتريه الملون خاصتكِ الذي وعدتكِ به. هو حالياً في معرضٍ بـ «المركز الفني في لوس أنجلس». أود أن أعرف كلَّ ما ترغبين بأن أعرفه.

نيك مع خالص الحب

لئن كانت فريدا قد مضتْ إلى ديارها لأنها كانت تحتاج إلى «بيئتها التي تعوّدتْ عليها» من الواضح أيضاً أن موراي آذاها بشدة، أغلب الظن من خلال انخراطه في علاقة غرامية مع امرأةٍ أصبحتْ زوجته في شهر حزيران/ يونيو. تتذكر إحدى صديقاتها[1] فتقول إن فريدا لما رجعتْ إلى المكسيك، كانت حزينةً لأن «رجلاً أمريكياً وسيماً» نبذها، ولسببٍ قاسٍ: أمراضها الجسدية كانت تقف عائقاً أمام التعبير الجسدي الحر عن حبها الجنسي. كان شيئاً حسناً أن يكون الرجل الوسيم هو موراي. يقيناً الفقرة الختامية في رسالة موراي المؤرخة في شهر أيار/ مايو هي فقرةٌ طافحة بالحب والحنين بدلاً من كونها متوقّدة.

في غمرة يأسها، اتصلتْ به فريدا هاتفياً من المكسيك، فكتب لها:

حبيبتي لا بدّ أن تتماسكي وترفعي نفسكِ وحدكِ بوساطة أشرطة جزمتكِ. إنكِ تملكين عند أناملكِ هدية يحبها الله أو أن التقوّلات لا يمكنها أن تقلّل من قيمتكِ. عليكِ أن تعملي تعملي ترسمي ترسمي تعملي تعملي. عليكِ أن تثقي بنفسكِ وبقدرتكِ. أنا أيضاً أريدكِ أن تصدّقي أني سأكون صديقكِ مهما يحصل لكِ أو لي. يلزمكِ أن تعرفي أني أعني هذا. أنا واعٍ بنفسي وأنا أكتب إليكِ عن الحب والفؤاد، لأني، لأني لستُ متأكداً ما إذا لن تسيئي فهم ما أقوله...

1- تتذكر إحدى صديقاتها: حوار شخصي مع صديقة (أو صديق) مكسيكية لفريدا فضّلتْ عدم ذكر اسمها – ك.

إن العناية والاهتمام بكِ لن ينتهيا أبداً. لا يمكن أن ينتهيا! وحتى يمكنني أن أتخلّص من ذراعي اليمنى أذني أو دماغي. أنتِ تفهمين ذلك أليس كذلك. فريدا أنتِ شخصية رائعة رسامة عظيمة. إني أعرف أنكِ ستقضين حياتكِ على وفق هذا الأمر. كما إني أعرف أني آذيتكِ. سأسعى لأن أداوي هذا الأذى بـ «صداقة» آمل أن تكون مهمةً بالنسبة إليكِ كما هي صداقتكِ مهمة بالنسبة لي.

المخلص لك نيك

في 13 حزيران/ يونيو ردّتْ على رسالته بوداعٍ يمتلك شيئاً من حدّة الـ «*الصورة-الذاتية*» الأولى خاصتها، من دون أيّ قَدرٍ من المرح والابتهاج اللذين حفلتْ بهما رسائلها الأخرى إلى موراي أو الصور-الذاتية الأنيقة من السنة الفائتة:

حبيبي نيك، تسلّمتُ صورتي المذهلة التي بعثتَها لي، وجدتُها حتى أجمل مما كانت عليه في نيويورك. يقول ديغو إنها صورةٌ عجيبةٌ كما لو أنها لوحةٌ رسمها بييرو دي لا فرانسيسكا. بالنسبة لي [هي] أكثر من ذلك، إنها كنزٌ، وزيادةً على ذلك، سوف تذكّرني دوماً بذلك الصباح الذي تناولنا فيه الفطور في «مستودع أدوية باربيزون بلازا»، وبعدها مضينا إلى مخزنكَ كي نلتقط الصور الفوتوغرافية. هذه الصورة هي واحدة من تلك الصور الفوتوغرافية. والآن هي ذي بحوزتي وقريبة مني. ستكون على الدوام تحت الشال الأحمر الضارب للأرجواني magenta *rebozo* (في الجهة اليسرى)[1]. مليون شكر على إرسالها لي.

حين تلقيتُ رسالتكَ، قبل بضعة أيام خلتْ، لم أكنْ أعرف ماذا أفعل. يلزمني أن أخبركَ أنني لم أستطعْ أن أتمالك نفسي عن البكاء. أحسستُ أن شيئاً في حنجرتي، كما لو أنني بلعتُ العالم كلّه. لا أعرف حتى الآن ما إذا كنتُ حزينةً، غيورةً أم غاضبة، لكن الشعور الذي أحسستُ به في المقام

1 - الـ «magenta *rebozo*»: هو الشال الأحمر الضارب للأرجواني الظاهر في الصورة أسفل العنوان الرئيس «الجزء الخامس»، وهذه الصورة أخذها لها نيكولاس موراي (ولعلها واحدة من أشهر صور فريدا كاهلو وأجملها). وحين كتبتْ له أنها ستبقى تحت هذا الشال في الجهة اليسرى، كانت تعني أن الصورة ستظل إلى الأبد في سويداء قلبها - م.

الأول هو اليأس الشديد. لقد قرأتُ رسالتكَ مرات عدة، مراتٍ كثيرة على ما أعتقد، والآن أعرف أشياءَ ما كان بوسعي أن أبصرها في أول الأمر. راهناً، إني أفهم كلَّ شيء بجلاءٍ تام، والشيء الوحيد الذي أبتغيه، هو أن أخبركَ، بأفضل ما في جعبتي من كلمات، بأنكَ تستحق في الحياة الأفضل، أفضل الأفضل، لأنك واحدٌ من قلة من الأشخاص في العالم الحقير الصادقين مع أنفسهم، وهذا هو الشيء الوحيد الذي يُؤخذ بالحسبان فعلاً. لا أعرف لماذا بوسعي أن أشعر بالأذى دقيقةً واحدة لأنكَ سعيد، إنها سخيفةٌ جداً الطريقة التي ترى فيها البغايا المكسيكيات (مثلي) الحياةَ أحياناً! لكنكَ تعرف ذلك، وأنا متأكدة أنكَ سوف تصفح عني لأني تصرّفتُ بحماقةٍ شديدة. مع ذلك عليكَ أن تفهم أنه مهما يحصل لنا في الحياة، ستكون دوماً، بالنسبة لي، نيك نفسه الذي قابلته صباح يومٍ ما في نيويورك في 18 إي. الشارع الثامن والأربعين. أخبرتُ دييغو أنكَ ستتزوج في وقتٍ قريب جداً. قال ذلك لروز وميغويل [كوفاروبياس]، قبل بضعة أيام حين أقبلا لرؤيتنا، لذلك وجب عليَّ أن أخبرهما أن هذا صحيح. إني متأسفة إلى حد كبير لأني قلتُ ذلك قبل أن أسألكَ ما إذا كان هذا مناسباً، لكن الآن انتهى كل شيء، وأنا أتوسّل إليكَ أن تسامحني على طيشي.

أود أن أطلب منك معروفاً كبيراً، أرجوك، أرسل إليّ بالبريد *الوِثَار* cushion الصغير، لا أريد أن يصبح ملكاً لأي فرد. أعدكَ بأن أعمل واحداً آخر لك، لكني أريد ذاك الذي بحوزتك الآن على الكنبة الكائنة في الطابق السفلي، قرب النافذة. معروفٌ آخر، لا تدع «ها» تمس إشارت النار على الدرجات (إنكَ تعرف أيَّ درجات هذه). إذا كان بوسعك، وهو شيء لا يسبب متاعبَ كثيرةً جداً، لا تذهب إلى «جزيرة كوني Coney Island»، بخاصةً إلى «*هالف مون*» معها. أخفضْ صورتي التي كانت موجودةً على المستوقَد، وضعها في حجرةِ «مام» في المخزن، إني متيقّنة من أنها ما تزال تحبّني حباً جماً مثلما كانت في ماضيات الأيام. فضلاً عن ذلك ليس حسناً جداً بالنسبة للسيدة الأخرى أن ترى صورتي my portrait في منزلك. أتمنى أن يكون بوسعي أن أخبركَ بأشياء كثيرة لكني أعتقد أنه لا فائدةَ من إزعاجكَ. أتمنى أن تفهم من دون كلمات جميع تمنياتي...

فيما يتصل برسائلي التي بعثتها إليك، إذا كانت تشكل عقبةً في طريقكَ، أعطها إلى مام وسوف تعيدها إليّ بالبريد. لا أريد أن أكون مشكلةً في حياتك بأي حال من الأحوال.

أرجوك سامحني لأني تصرفتُ مثل حبيبة عتيقة الطراز أطلب منك أن تُعيد إليّ رسائلي، إنه سلوكٌ مُضحك من ناحيتي، لكني أفعل ذلك من أجلك، وليس من أجلي أنا، لأني أتصوّر أنكَ لا تهتم بأن تكون تلك الأوراق عندك.

وبينما أنا أكتب هذه الرسالة اتصلتْ بي روز هاتفياً وقالت لي إنكَ تزوجتَ أصلاً. ليس لدي أيّ شيء أقوله عما أحسستُ به. أتمنى أن تكون سعيداً، سعيداً جداً.

إن أُتيحتْ لك الفرصة مرةً في كل حين، من فضلك اكتُبْ لي كلمات قلائل لا غير، تُخبرني فيها كيف هي صحتك، هل ستفعل ذلك؟

شكراً جزيلاً على الصورة الفوتوغرافية الرائعة إلى حَدٍّ استثنائي، المرة تلو الأخرى. شكراً على رسالتك الأخيرة، وعلى كل الكنوز التي أعطيتني إياها.

حب

فريدا

أرجوك سامحني لأني اتصلتُ بك هاتفياً في ذلك المساء. لن أكرِّر ذلك بعد الآن.

كان فقدان حب نيكولاس موراي واستبدالها بامرأةٍ أخرى شيئاً مُحطِّماً للقلب بالنسبة لفريدا، لا لأن علاقتها الغرامية معه كانت أكثر من علاقة عابرة، بل لأنه، كما كتب موراي: «من بيننا نحن الثلاثة كان هنالك فقط اثنان منكما»، كانت هي ودييغو منفصلين. بحلول منتصف الصيف كانت قد انتقلتْ للسكن في منزلها الأزرق بكويواكان، تاركةً دييغو في سان أنجيل. بحلول 19 أيلول/ سبتمبر بدآ بالدعوى القضائية للطلاق، وبحلول منتصف تشرين الأول/ أكتوبر كانا قد قدّما عريضة للطلاق من خلال الموافقة المشتركة أمام «محكمة كويواكان». كان صديق فريدا القديم مانويل غونثاليث راميريث قد خدم بوصفه محامياً. بحلول نهاية السنة تحقَّقَ الطلاق.

كان للأصدقاء والصديقات تفسيراتٌ عديدة لهذا الانفصال والطلاق، إنما لا أحدَ منها كان مقنعاً. من الجائز أن ريڤيرا عرف بعلاقة فريدا الغرامية مع نيكولاس موراي؛ من المؤكد أنَّ الشغف الحقيقيّ الذي أحسَّتْ به تجاه الهنغاري الجريء، المفعم بالحياة قد جعله غيوراً أكثر من اللازم. يقول

بعضهم إنّ سبب مشكلة الاثنين، ديغو وفريدا، جنسي - كانت الهشاشة البدنية لفريدا أو افتقارها للرغبة جعلها إما عاجزة عن أو غير راغبة بتلبية حاجات ريڤيرا الجنسية. يقول آخرون إن ريڤيرا كان عنيناً[1]. ذات مرة أنحتْ فريدا باللائمة على لوپي مارين[2] لأنها فسختْ زواجها. إنه شيء صحيح أن ريڤيرا ظلَّ على الدوام يجذب زوجته السابقة، وكان وثيق الصلة بها بوصفها أمّ أولاده. «لمّا لم تعدْ فريدا تصلح لأي شيء[3]، أقبل يغني عند نوافذي»، قالت لوپي. كان إعجابه بجمالها يتجلّى يقيناً في لوحته «بورتريه *لوپي مارين*»، العام 1938، إلّا أنّ لوپي أيضاً تذكَّرتْ أنه رسم البورتريه بِحَثٍّ من فريدا، وأن فريدا لم تكنْ غيورةً على الإطلاق من اهتمامات ريڤيرا بزوجته السابقة. ثَمَّة نظرية أخرى تذهب إلى القول[4] إن ريڤيرا طلّق فريدا كي يحميها من حالات الانتقام نتيجة أنشطته السياسية. جان ڤان هينوورت يعتقد[5] أنه ربما اكتشف علاقة فريدا الغرامية مع تروتسكي.

حين بدأتِ الدعوى القضائية للطلاق، كانت هنالك شائعة تفيد بأن ريڤيرا يخطط للزواج من الرسامة الهنغارية الحلوة إيرين بوهوس[6]، ومع أنّها أصبحتْ واحدةً من مساعديه بعد أن اكتسب قرار الطلاق الدرجة القطعية؛ ومع أن فريدا كانت تغار منها بكل تأكيد، في نهاية الأمر أصبحتْ كلتا المرأتين صديقتين حميمتين جداً بحيث إنّ اسمها هو أحد الأسماء التي تُزيِّن جدران غرفة فريدا. ربما كان هنالك مثلث: صورة فوتوغرافية (منشورة في تشرين الأول 1939) تُظهر بوهوس وديغو في استوديو ريڤيرا الكائن في سان أنجيل؛

1- يقول آخرون إن ريڤيرا كان عنيناً: غوميث روبليدا، حوار شخصي - ك.

2- ذات مرة أنحتْ فريدا باللائمة على لوپي مارين: قالت فريدا هذا في رسالةٍ بعثتها إلى صديقٍ (أو صديقة) فضّل عدم ذكر اسمه - م.

3- «لمّا لم تعدْ فريدا تصلح لأي شيء»: مارين، حوار شخصي. الرسم تمّ تصويره في كتاب ولفي، «ديغو ريڤيرا»، الصورة رقم 69 - ك.

4- ثَمَّة نظرية أخرى تذهب إلى القول: حوار شخصي مع صديق قديم (أو صديقة قديمة) لفريدا آثر عدم ذكر اسمه - ك.

5- جان ڤان هينوورت يعتقد: ڤان هينوورت، «تروتسكي في المنفى»: 141 - ك.

6- كانت هنالك شائعة تفيد بأن ريڤيرا يخطط للزواج من... إيرين بوهوس: «*El Universal*»، 19 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939، قصاصة جريدة في أرشيف بيرترام دي. ولفي، معهد هووڤر، جامعة ستانفورد - ك.

كلا الرسامين يرسمان النجمة السينمائية پوليت غودار. كان يُعتقد على نطاق واسع أن ريڤيرا انخرط في علاقة رومانسية مع پوليت غودار[1]، التي أقامتْ في نزل سان أنجيل المترف، في الجهة المقابلة للشارع الذي يقع فيه استوديو ريڤيرا. كانت الصحافة قد ضخّمتْ هذه العلاقة الغرامية، وكذلك دييغو. لكن مع أنّ فريدا كانت مستاءةً من افتتان ريڤيرا بالحسناء الأمريكية، كانت هي وپوليت، أيضاً، قد أصبحتا صديقتين، وفي العام 1941 رسمتْ فريدا «*سلة الأزهار*»، وهي لوحة دائرية tondo حياة ساكنة ساحرة لغريمتها السابقة.

في شهر تشرين الأول/ أكتوبر، نشرَتِ الصحافة تقريراً مفاده أن فريدا ودييغو قالا إن الطلاق هو السبيل الوحيد للحفاظ على صداقتهما. وأشارتْ صحيفة «*هيرالد تريبيون*» الصادرة في نيويورك[2] إلى أن فريدا ودييغو كانا قد انفصلا مدة خمسة أشهر، وأن ريڤيرا قد سمّى الطلاق مجرد مسألة «راحة قانونية». في مجلة «*تايم*» توسَّع قائلاً: «لم يطرأ تغيير[3] على العلاقات الرائعة إلى حد استثنائي بيننا. نحن نفعل هذا كي نحسّن وضع فريدا القانوني... مجرد مسألة راحة قانونية بروح الأزمنة الحديثة».

بعض الصحف قالت إن «الاختلافات الفنية»[4] – من بين الأشياء كلها! – قد أفضتْ إلى الانفصال، وهذا سيساعد فريدا على أن «ترسم بحريةٍ أكثر».

في حفلةٍ أُقيمتْ للاحتفال بطلاقه، قدَّم ريڤيرا سبباً آخر. في كتاب بيرترام وولفي المعنون «*دييغو ريڤيرا حياته وأزمنته*» الذي كان قد نُشر تواً، وفيه قال وولفي: «هذه هي السنة العاشرة من زواجهما[5]، ودييغو يغدو معتمداً أكثر فأكثر على رأي ورفاقية[6] زوجته. إذا تعيّن عليه أن يفقدها الآن، فإن العزلة

1- كان يُعتقد على نطاق واسع أن ريڤيرا انخرط في علاقة رومانسية مع پوليت غودار: ريڤيرا نفسه كان قد ألمح إلى ذلك في كتابه «*فني، حياتي*»: 228 – ك.

2- وأشارتْ صحيفة «*هيرالد تريبيون نيويورك*»: استُشهِدَ بريڤيرا في عدد 19 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939، قصاصة جريدة، في أرشيف بيرترام دي. وولفي – ك.

3- «لم يطرأ تغيير»: «*تايم*»، 30 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939: 44 – ك.

4- «الاختلافات الفنية»: «*هيرالد تريبيون نيويورك*»، 20 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939، قصاصة جريدة، في أرشيف بيرترام دي. وولفي – ك.

5- «هذه هي السنة العاشرة من زواجهما»: بيرترام دي. وولفي، «*دييغو ريڤيرا، حياته وأزمنته*»: 394 – ك.

6- الرفاقية comradeship: أي كونها رفيقته في السياسة، وتحديداً في الفكر اليساري والحزب الشيوعي المكسيكي – م.

التي تُحدِق به ستكون أثقل وطأةً مما هي عليه فعلاً». في الحفلة، طلب دييغو من صديق أن «يخبر بيريت بأني[1] طلّقتُ فريدا كي أبرهن أن كاتب سيرتي الذاتية كان مخطئاً».

كان الانفصال قد تم «من دون مشكلة، من دون ضوضاء»[2]، قال دييغو لمراسل صحافي في سان أنجيل. «لا توجد مسائل عاطفية، فنية، أو اقتصادية في الموضوع. في الحقيقة، يكمن الأمر في طبيعة الإجراء الوقائي». كان تقديره لفريدا، استطرد قائلاً، أعلى من أي وقتٍ آخر. «على الرغم من ذلك، إني أحسب أني بقراري هذا أقدّم المساعدة لحياة فريدا كي تنمو وتتطور بأفضل طريقة ممكنة. هي شابة وجميلة. حققتْ نجاحاً كبيراً في أصعب مراكز الفنون. هي تمتلك كل الإمكانات التي تستطيع أن تمنحها لها الحياة، في حين أنا شيخ أصلاً ولم أعدْ أملك أشياءَ كثيرةً أهبها إياها. إني أُعِدّها واحدةً من بين أبرز خمسة أو ستة فنانين مُحَدِّثين»[3].

المراسل الصحافي نفسه حاور فريدا في كويواكان، لم يكنْ لديها إلا القليل كي تقوله: «انفصلنا منذ خمسة أشهر[4]. بدأتْ مشكلاتنا بعد رجوعي من باريس ونيويورك إلى المكسيك. لم نعدْ ننسجم مع أحدنا الآخر». وأضافتْ قائلةً إنها لا تنوي الزواج مجدداً، وأشارتْ إلى «أسباب حميمة، دواعٍ شخصية، يصعب شرحها»، باعتبارها دافعاً للطلاق.

على غرار الشرخ الذي حصل على خلفية علاقته مع كريستينا في العام 1934 و1935، كان انفصال آل ريفيرا شيئاً غير تقليدي. كانا يشاهدان أحدهما الآخر في أحيانٍ كثيرة، وبقيتْ حياتاهما متداخلةً بنحوٍ معقد. وظلتْ فريدا تعتني بصحة ريفيرا، تتولى أمر مراسلاته، وتساعده في عقوده التجارية. حين فوّضهما المهندس الأمريكي سيغموند فايرستون أن يرسما زوجاً من بورتريه-ذاتي بالحجم الطبيعي بفرشاة فريدا ودييغو كذكرى لحسن

1- «يخبر بيريت بأني»: وولفي، «*الحياة الإسطورية لدييغو ريفيرا*»: 361 – ك.

2- «من دون مشكلة، من دون ضوضاء»: قصاصة *El Universal*، 19 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939 – ك.

3- مُحَدِّث modernist: ينتمي لـ «الحداثة» أو المودرنزم، وهي نزعة في الفنّ الحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضي والبحث عن أشكال جديدة من التعبير. التعبير المرادف السائد حالياً: «حداثوي» – م.

4- «انفصلنا منذ خمسة أشهر»: م. س. انظرْ أيضاً مجلة «*آرت دايجست*»، العدد 14 (الأول من تشرين الأول/ أكتوبر، 1939): 8 – ك.

وفادتهما له ولابنتيه، كانت فريدا هي التي لعبتْ دور الوسيط. في 9 كانون الثاني/ يناير، 1940، بُعيد تحقق الطلاق، كتب فايرستون إلى دييغو[1] من الولايات المتحدة قائلاً: «لقد تأكدتُ الآن أنكما، أنتَ وفريدا، مشغولَين برسم نفسَيكما من أجل فائدتي. أرجوكما أن ترسما كلا البورتريهين على قماش «كَنَفَا» بالحجم نفسه بما أني أنوي أن أبقيهما على الدوام معاً في ذاكرتي تعبيراً عن تعارفنا اللطيف. أتتذكر لمَّا حدّثتكَ عن كلامي مع فريدا، في الـ «ريفورما»، وكوني نصحتها بأن الثمن الكلّي سيكون خمسمئة دولار

1- كتب فايرستون إلى دييغو: دييغو ريفيرا وفريدا كاهلو، رسائل متبادلة مع سيغموند فايرستون، 1940 - 1941. الرسائل الآن بحوزة السيد والسيدة فيليب أم. ليشوتز، نيويورك. (السيدة ليشوتز هي ابنة سيغموند فايرستون).

كان يتعيّن على فايرستون أن ينتظر ردحاً طويلاً من الزمن الصورتين-الذاتيتين خاصته، لأن ريفيرا كان مشغولاً. في تموز/ يوليو، كتب رسالةً لاذعةً نوعاً ما قال فيها إنه تلقى كتالوغاً للمعرض الفني الذي ظهر في «قصر الفنون الجميلة» خلال «المعرض الفني العالمي البوابة العالمية» المقام في سان فرانسيسكو. ويا لدهشته، كان الكتالوغ قد صوّر *البورتريه-ذاتي* الذي رسمته فريدا له لكنها لم تسلّمه له. كان الرسم قد سُجل في لائحة زوَّدهم بها هو نفسه. (كانت الأعمال الأخرى لفريدا كاهلو هي: «*أربعة مقيمين في المكسيك*»، «*فواكه الأرض*»، و«*بيتاهاياس*»). كان هذا شيئاً خاطئاً، أشار فايرستون، لأن دييغو لم يحقق غايته من الاتفاق، لأن فريدا كانت تريد حصتها من النقود، حيث وافق على تسديد حصتها حالما يستلم المبلغ المقرر عن كلا البورتريهين-الذاتيين.

حين تلقى فايرستون *بورتريه-ذاتي* فريدا، كتب لها إنه «محبوب» لكنه راوغ قائلاً: «إنه نسخٌ ممتاز لنفسكِ حين تكونين مستغرقةً في تأمل حزين. لماذا لم تبتسمي قليلاً؟ الانتقاد الوحيد الذي لدي هو أن قماش اللوحة [الكَنَفَا] صغير جداً. تبدو الصورة مزدحمةً في داخل الإطار... إني أرفق لكِ مع هذه الرسالة شيكاً بمبلغ 150 دولاراً وحالما أستلم بورتريه دييغو يضاهي بورتريهك، كما قررنا في مكسيكو سيتي، سأسدد المبلغ كي تتقاسماه بينكما كما تشاءان».

في رسالة من فريدا إلى فايرستون (ختم البريد عليها في الأول من تشرين الثاني/ نوفمبر، 1940) شكرته على دفع المبلغ وقالت: «سيغي، أود أن أطلب منكَ معروفاً. لا أعرف ما إذا سيشكل هذا مشكلةً كبيرةً لك. هل يمكنكَ أن تبعث لي مبلغ المئة دولار عن رسمي هنا لأني أحتاجه إلى أبعد حد، وأعدكَ أني حالما أذهب إلى سان فرانسيسكو سأجعل دييغو يرسل البورتريه-الذاتي خاصته. إني متأكدة أنه سيفعل ذلك ببالغ السرور، إنها مسألة وقت».

استجاب لها فايرستون. في 9 كانون الأول/ ديسمبر كتبتْ فريدا: «إني مغتبطة جداً وفخورة جداً لأنكَ أحببتَ رسمي، هو ليس بالرسم الجميل لكني أنجزته بلذةٍ كبرى لك». وأخيراً، في 31 كانون الثاني، 1941، كتب ريفيرا إلى فايرستون بأن البورتريه-ذاتي خاصته قد انتهى وهو في طريقه. كانت رسالة فايرستون التالية تحمل تقديراً وافراً: «إنه رسمٌ ممتاز ومثالي من النواحي كلها... حتى الآن ما زلتُ مغرماً ببورتريه فريدا. مع رسمكَ الجميل جنباً إلى جنب يلزمني أن أضاعف إعجابي لأن كليهما ممتاز، ونحن أنا وألبيرتا نعبّر عن اعتزازنا وتثميننا».

على أن تتقاسما هذا المبلغ بينكما عن البورتريهين». في 15 شباط/ فبراير، ردّتْ عليه فريدا (بالإنكليزية) نيابةً عن دييغو، لأنه، كما كتبتْ، «إنكليزيته سيئة وهو يخجل من الكتابة بها». قالت إن لديها «بعض المشكلات»، إلّا أنّ البورتريه خاصتها قد انتهى وسوف تبعثه حالما يفرغ دييغو من البورتريه خاصته. بعدها وصفتْ فريدا ماذا كانت تلك «المشكلات» بأقل ما يمكن ممّا تقتضيه الحقيقة[1]:

دييغو الآن أسعد مما رأيتَه. إنه يأكل جيداً وينام جيداً ويعمل بطاقةٍ كبيرة. إني أراه في أحيانٍ كثيرةٍ جداً إلّا أنّه لا يريد أن يحيا معي في المنزل عينه بعد الآن لأنه يرغب بأن يكون وحده ويقول إني أريد دوماً أن تكون أوراقه وأشياؤه الأخرى مرتبة، وكان يرغب بأن تكون هذه في حالةٍ من الفوضى. حسناً على أية حال إني أعتني به بأفضل طريقةٍ ممكنة من بعيد، وسأظل مغرمةً به طَوَال حياتي حتى إذا لم يرغبْ بأن أفعل ذلك.

وقَّعَتْ فريدا رسالتها، كما تعوّدتْ أن تفعل، بقبلاتٍ من أحمر شفاه ورديّ ضارب إلى الأرجواني (magenta-pink) وأرفقتْ بالرسالة (على جاري عادتها) ريشاتٍ بلون وردي براق تعبيراً عن حبها.

واصل الاثنان، فريدا ودييغو، تضييف الآخرين، والظهور علانيةً معاً وسط الجمهور أيضاً. تذكّر الأصدقاء الاهتياج الذي أحدثه المطلّقان لدى وصولهما المتأخر دوماً، إلى مقصورة ريڤيرا في «قاعة الحفلات الموسيقية» بـ «قصر الفنون الجميلة» صحبة بناته، عشيقة حالية، وإما كريستينا كاهلو أو لوبي مارين. يتذكّر پاركر ليزلي مناسبةً من هذا النوع، فيقول: «لم يُعرْ أحد الاهتمام[2] للرقص الذي كانت تؤديه كارمن أمايا[3] على خشبة المسرح. تطلّع الجميع إلى فريدا، التي كانت تلبس ثوبها التيهوانا وكلَّ حلي دييغو

1- أي أنها وصفتها بصورةٍ موجزة ومبتَسرة ما يقلل من حجمها الحقيقي - م.
2- «لم يُعرْ أحد الاهتمام»: ليزلي، حوار شخصي، نيويورك سيتي، حزيران/ يونيو 1978 - ك.
3- كارمن أمايا (1918 - 1963): راقصة فلامنكو روماني ومغنية، وُلدتْ في برشلونة، إسبانيا. تُسمى «أكبر راقصة غجرية إسبانية في جيلها»، وأشهر شخصية في رقص الفلامنكو في العصور كلها. كانت ترقص غالباً بسروالٍ مرفوع أعلى الخصر كرمز يدل على شخصيتها القوية. يُمكن مشاهدتها على اليوتيوب: اسمها بالإنكليزية Carmen Amaya- م.

الذهبية، وكانت تخشخش مثل فارس مُدرَّع. كانت تملك الثروة البيزنطية للإمبراطورة تيودورا[1]، مزيج من البربرية والأناقة. كان لديها قاطعان[2] من الذهب وحين ترتدي أبهى ثيابها وأجمل حليها كانت تنزع الغلافين من الذهب الخالص وتضع الغلافين الذهب مع ماسات الورد في الواجهة، بحيث إنّ بسمتها كانت تتلألأ فعلاً». كانت فريدا تشعر بالسرور حين تصاحب المؤرِّخ الفني لأن ليزلي لم يكنْ يتهج فقط بشخص فريدا، بل كان معجباً بعملها. «كان هذا، بالنسبة لها، أفضل من الحب»، يقول هو. حين انفصل الراقصون ليأخذوا قسطاً من الراحة، أخذتْ فريدا الأمريكي الشاب من يده، ضغطتْ عليها، وقادته إلى البار. تفرّقَتِ الجموع أمامهما كما لو أنها ملكة.

كانت فريدا مغريةً بشكل صريح. كانت «تحب رقصة المينويت الحافلة بالتغزّل»[3]، وكانت ترقصها بشكلٍ جيد. لكنها حتى حين كانت تغازل مع الآخرين، ظلَّ شغفها الحقيقي منصبّاً على دييغو. ومثلما كان ثوبُها التيهوانا يخفي عللها الجسدية، كانت بسمتها المرصَّعة بالماس وتغزلها المتأجج يخفيان وجع الهجران. في العلن كانت امرأةً نابضةً بالحيوية، متهورة؛ كانت تبدأ علاقاتٍ غراميةً بتحدٍ، إحدى هذه العلاقات بشكل خاص مع لاجئ إسباني، ريكاردو أرياس ڤيناس[4]، الذي قابلته في الأرجح إبان عملها من

1- الإمبراطورة تيودورا (500 – 548م): إمبراطورة لـ«الإمبراطورية الرومانية الشرقية» من خلال زواجها من الإمبراطور جيستيان. كانت واحدة من أقوى إمبراطورات الإمبراطورية الرومانية الشرقية وأكثرهن تأثيراً، مع أنها تتحدَّر من خلفية متواضعة. هي قديسة في «الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية»، يُحتفل بذكراها في 14 تشرين الثاني/ نوفمبر – م.

2- القاطعان incisors: السنّان الأماميّان في الفكّ الأعلى؛ نقول «القواطع» بصيغة الجمع – م.

3- كانت «تحب رقصة المينويت الحافلة بالتغزُّل»: كاوفمان، حوار شخصي – ك. المينويت: رقصة بطيئة رزينة – م.

4- لاجئ إسباني، ريكاردو أرياس ڤيناس: غوميث أرياس، حوارات شخصية.

كل ما نعرفه عن هذا الرجل مستقى من رسالة كتبتها فريدا إلى إيدسل بي. فورد في 6 كانون الأول/ ديسمبر، 1939، طالبةً منه أن يساعد عشيقها على أن يجد له مهنةً في «فورد موتور كومبني» بالمكسيك؛ توجد مسوّدة في أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو:

«إني متأكدة أنكَ حتماً تلقيتَ آلاف الرسائل المزعجة. إني أشعر حقيقةً بالخجل كوني أبعث إليكَ رسالةً أخرى، لكني أستمحيكَ عذراً أن تغفر لي لأن هذه أول مرة أفعل فيها هذا الأمر، ولأني أتمنى أن ما أطلبه منكَ لن يسبّب لك مشكلات كثيرةً جداً.

أجل قضية «الجمهوريين الإسبان». وبنحوٍ خاص، كانت تُفضي بكَرْبها إلى قلةٍ من الأصدقاء والصديقات – وإلى فنّها.

«نيك حبيبي»، كتبتْ إلى نيكولاس موراي في 13 تشرين الأول/ أكتوبر، «لم يكنْ بمستطاعي أن أكتب إليكَ من قبل، منذ أن غادرتَ [كان موراي في المكسيك في شهر أيلول/ سبتمبر]، وضعي مع دييغو يغدو أسوأ فأسوأ، إلى أن وصل إلى نهايةٍ ما. قبل أسبوعين بدأنا بالطلاق. لا كلامَ لدي كي أخبركَ به كم كنتُ أعاني وأعرف مبلغ حبي لدييغو عليكَ أن تفهم أن هذه المشكلات لن تنتهي أبداً في حياتي، لكن بعد خصامي الأخير معه (بالهاتف) لأنه مرَّ شهر تقريباً من دون أن أراه، فهمتُ أنه من الأفضل كثيراً بالنسبة له أن يهجرني... إني الآن أشعر بأني مرهَقة ووحيدة جداً بحيث يبدو لي أن لا أحدَ في العالم بأسره عانى مثلما عانيتُ، لكن بالطبع سيكون الأمر مختلفاً، أتمنى ذلك، في غضون أشهر قليلة».

خلال خريف العام 1939 وشتاء العام 1940 كانت فريدا مُحبطةً وعليلةً.

أود فقط أن أشرح لك الحالة الخاصة لصديقي العزيز، الذي كان تاجر شركة فورد في جيرونا، كتالونيا، وهو بسبب ظروف الحرب الجارية الآن في إسبانيا جاء إلى المكسيك. اسمه ريكاردو *أرياس ڤيناس*، هو راهناً في سن الرابعة والثلاثين. عمل لصالح شركة فورد للسيارات، ما يقرب من عشرة أعوام، لديه رسالة تلقاها من المركز الأوروبي الرئيس» إيزيسك «الذي يضمن اشتغاله بصفة عامل في شركة فورد، هذه الرسالة معنونة إلى شركتك في بوينس آيريس. كما أن السيد أوباخ Ubach، معاون مدير شركتك في برشلونة يمكنه أن يُعطي أي نوع من المعلومات عن السيد أرياس. إبان الحرب، استثمر فرصته بوصفه مديراً للنقل في كتالونية، كان بمستطاعه أن يعيد إلى شركاتكم وحدات تبلغ بضع مئات كانت قد سُرقتْ في بداية الحركة.

مشكلته هي هذه: إنه لا يستطيع الذهاب مباشرةً إلى بوينس آيريس لأسباب اقتصادية، لذا فهو يودُّ المكوث هنا في المكسيك ويعمل في شركتك. إني متيقنة أن السيد لاخوس Lajous مدير شركتك هنا، يمكنه أن يعطيه مهنة وأن يعرف كل ما يتعلّق بخبرته ومقبوليّته الجيدة باعتباره عاملاً لدى شركة فورد، إنما كي تتحاشى أيَّ مصاعب سأثمّن تثميناً عالياً جميلك إذا ما كنتَ لطيفاً جداً كي تبعث لي رسالةً غير رسمية يستطيع السيد أرياس أن يقدّمها للسيد لايروس كتزكية مباشرة منك. هذا سيسهل بشكل هائل التحاقه بالمصنع. هو لا ينتمي لأي حزب سياسي، لذلك أتصوّر أنه ما من صعوبة بالنسبة له كي يحصل على مهنة والعمل بصدق ونزاهة. إني حقيقةً أقدّر لك هذا الفضل الكبير وأتمنى ألا تكون هنالك مشكلة كبرى لك في قبول التماسي. دعني أشكركَ سلفاً على أي شيء يمكنكَ القيام به في هذه الحالة» – ك.

كان لديها عدوى بسبب فطر في أصابع يدها اليمنى بحيث كان يمنعها أحياناً من العمل، وما هو أسوأ، كانت تشكو من أوجاع مُريعة في عمودها الفقري. بعض الأطباء الذين استشارتهم نصحوها بإجراء عملية جراحية؛ آخرون عارضوا ذلك. الدكتور خوان فاريل قال لها إنها تحتاج إلى راحةٍ تامة، وطلب جهازاً بوزن عشرين كغم كي يمطَّ عمودَها الفقري. توجد صورة فوتوغرافية أخذها نيكولاس موراي تُظهرها وهي واقعة في شِرك هذا الجهاز؛ التعبير البادي على وجهها، مع أنّه ينم عن الصبر والتحمُّل، كان يصرخ بسبب الكَرْب الناجم عن عدم تمكنها من الحركة. بحلول نهاية العام 1939، كانت في منتهى اليأس بحيث إنّها كانت تحتسي[1] زجاجةً كاملةً من البراندي يومياً.

مع أنّها كانت وحيدةً، تحاشَتِ الاختلاط بالآخرين، وبالأخصّ الأصدقاء المشتركين مع ديغو. في رسالتها المؤرَّخة في شهر تشرين الأول/ أكتوبر إلى موراي قالت إنها لم ترَ آل كوفاربياس أو خوان أوغورمان، «لأني لا أحب رؤية أي شخص قريب من ديغو»، وإلى ڤولفغانغ پآلين كتبتْ قائلةً[2] إنها رفضتْ رؤيته وأليس راهون لأن وضعها الحالي هو أصعب شيء خبرته حتى الآن؛ آخذين بنظر الاعتبار حالتها الذهنية، أحسن شيء يمكن أن تفعله لأصدقائها، قالت، هو عدم رؤيتهم. في كانون الثاني/ يناير، كتبتْ إلى موراي قائلةً: «لا أرى أحداً[3]. أقضي كلَّ ساعات يومي تقريباً في منزلي. جاء ديغو قبل بضعة أيام كي يحاول أن يقنعني أن لا أحدَ في العالم كله مثلي! كثيرٌ من براز الطفل. لا يسعني أن أسامحه، وهذا هو كل-».

بعد سنوات عدة، في سيرته الذاتية التي كتبها بنفسه، تذكّر ريڤيرا طلاقه هو وطلاق فريدا من المزيج الريڤيري (نسبة إلى ريڤيرا) من الاستخفاف بالذات وتهنئة الذات. في الأقل إذا تأملنا الأحداث الماضية، كان يعي معاناة فريدا:

1- كانت تحتسي: بيغون، تقرير طبي - ك.

2- وإلى ڤولفغانغ پآلين كتبتْ قائلةً: فريدا كاهلو، رسالة إلى فولفغانغ پآلين، 6 كانون الأول/ ديسمبر، 1939. نسخة من هذه الرسالة توجد في أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو - ك.

3- «لا أرى أحداً»: الرسالة مؤرخة ببساطة كانون الثاني/ يناير 1940 وختم البريد 11 كانون الثاني/ يناير - ك.

لم أكن[1]... زوجاً وفياً، حتى مع فريدا. ومثلما كنتُ مع أنجلينا ولوبي، كنتُ أطلق العنان لأهوائي وكانت لي علاقات غرامية عابرة. الآن، وقد تأثرتُ ببلوغ حالة فريدا درجتها القصوى [إنه يشير لتردي حالتها الصحية]، بدأتُ أقيّم نفسي بوصفي شريك زواج. وجدتُ قليلاً جداً يمكن أن يُقال عنه إنه في مصلحتي. ومع ذلك كنتُ أعرف أنه لا يسعني أن أغيّر شيئاً.

ذات مرة، لما اكتشفتْ أن لي علاقة غرامية مع أعز صديقاتها [إنه يشير إلى كريستينا]، هجرتني فريدا، لمجرد أن تؤوب بزهوٍ أقل نسبياً إنما بحبٍ لم يضعفْ. كنتُ أحبها حباً جماً، ولم أشأ أن أسبب لها المعاناة وكي أوفر عليها مزيداً من العذابات، قررتُ الانفصال عنها.

في أول الأمر، كنتُ ألمحتُ فحسب إلى فكرة طلاق ما، إنما لم تُسفر، التلميحات عن شيء، عبّرتُ عن الاقتراح بصراحة. فريدا، التي استعادتْ صحتها الآن، ردَّتْ بهدوء بأنها تُفَضِّل أن تتحمل كلَّ شيء بدلاً من أن تفقدني كلياً.

أمسى الوضع بيننا أسوأ فأسوأ. ذات مساء، باندفاعٍ مفاجئ بكل معنى الكلمة، اتصلتُ بها هاتفياً كي أتوسَّل إليها أن توافق على الطلاق، وفي غمرة قلقي، فبركتُ حجةً حمقاء وبذيئة. أرهبتُ نقاشاً طويلاً موجعاً للقلب بحيث إنّي قبضتُ بتهور على أسرع طريق يؤدي إلى غايتي.

«مشى الحالُ». أعلنتْ فريدا أنها كانت ترغب أيضاً بطلاقٍ فوريّ. تغير «نصري» بسرعةٍ إلى سخطٍ في فؤادي. كنا متزوجين مدة 13 عاماً [في الحقيقة عشرة أعوام]. كنا ما نزال نحب أحدنا الآخر. كنتُ ببساطة أريد أن أكون حراً كي أستمر في علاقتي مع أيّة امرأة تسلب لبّي. مع أنّ فريدا لم تعترضْ على خيانتي الزوجية كثيراً جداً. الأمر الذي لم تستطعْ أن تفهمه هو اختياري للنساء اللواتي كن إما غير جديرات بي أو أدنى منها. لقد عَدَّتْ ذلك إذلالاً شخصياً أنْ أنبُذَها كما تُنبَذ الموسسات. كي أدعَها تسلك المسار الذي يحلو لها، على كل حال، فإن هذا يجب ألّا يطوّق حريتي؟ أم أنا ببساطة الضحية الفاسدة لشهواتي؟ أوَلَمْ تكنْ تلك حصراً كذبة مواسيةً أن أفكر بأن الطلاق سوف يضع حداً لمعاناة فريدا؟ ألم تتكبدْ فريدا حتى مزيداً من المعاناة؟

خلال العامين اللذين عشنا فيهما منفصلين، أنتجتْ فريدا بعضاً من أفضل أعمالها الفنية، وكانت تُسامي آلامها المبرِّحة وتسكبها في رسمها.

---

1 – «لم أكن»: ريفيرا، «فني، حياتي»: 225 – 226 – ك.

في اليوم الذي تم فيه الطلاق على الورق، كانت فريدا قد انتهتْ تقريباً مما يُعَدُّ، ربما، أشهر رسم لها، «*الـ(فريداتان)*» (اللوحة رقم 14). المؤرخ الفني ماكينلي هيلم كان حاضراً هناك:

تناولتُ الشاي صحبة فريدا كاهلو[1] دي ريڤيرا... في يومٍ من أيام ديسمبر، العام 1939، حين سلّموها في الاستوديو رزمة أوراق تُعلِن الحسم النهائي لطلاقها من ريڤيرا. كانت فريدا مكتئبةً بنحوٍ لا جدال فيه. لم تكنْ هي التي قضتْ بإنهاء الزواج، قالت؛ ريڤيرا نفسه هو الذي أصرَّ على ذلك. كان قد أخبرها أنّ الانفصال سيكون أحسن لهما معاً، وأقنعها بأن تتخلّى عنه. لكنه بأية حال أقنعها بأنها ستكون سعيدةً، أو أنَّ مسيرتَها الفنية سوف تزدهر، بمعزلٍ عنه.

كانت تعمل وقتئذٍ على أول صورة كبيرة لها، لوحة قماش «كَنَفَا» ضخمة تُسمى *الـ(فريداتان)* *Las Dos Fridas*... كان هنالك بورتريه-ذاتي عدد اثنان بالحجم الطبيعي فيها. إحداهما فريدا التي أُغرم بها ديغو... فريدا الثانية، المرأة التي لم يعدْ ديغو مغرماً بها. هنالك الشريان مقطوع. فريدا المحتقرة تحاول أن تُبقي على تدفق الدم، وقتياً، بكلّابة جرّاح[2]. حين وصلتْ أوراق الطلاق، بينما كنا ننظر إلى الصورة، كنتُ شبه متوقّع أنها سوف تمسك بالآلة التي تقطّر وترميها خارج الغرفة.

«باشرتُ برسمها قبل ثلاثة أشهر[3] وفرغتُ منها أمس»، قالت فريدا للمراسلين الصحافيين بعد بضعة أيام. «هذا كل ما بوسعي أن أقوله». «*الـ(فريداتان)*» تجلسان جنباً إلى جنب على مصطبة، يداهما متشابكتان في مسكةٍ قوية إنما مؤثرة. الـ«فريدا» التي لم يعدْ يحبها ديغو ترتدي فستاناً فيكتورياً أبيض؛ الثانية ترتدي تنورة وبلوزة فتاة تيهوانا، وجهها بدرجة لونية أكثر دكنةً من صاحبتها الأكثر إسبانيةً، موحيةً (على غرار لوحتها المتزامنة معها «*امرأتان عاريتان في غابة*») بإرث فريدا المزدوَج – جزءٌ منها هندية

1- «تناولتُ الشاي صحبة فريدا كاهلو»: هيلم، «*رسامون مكسيكيون محدّثون*»: 167 – 168 – ك.
2- كلّابة جرّاح: تسمّى في الطب Artery Forceps، وهي آلة جراحية تُوقف النزف الشرياني أو الوريدي من خلال إطباق كلا طرفيها حول الوعاء الدموي – م.
3- «باشرتُ برسمها قبل ثلاثة أشهر»: «*El Universal*»، قصاصة، 19 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939 – ك.

مكسيكية وجزء منها أوروبية. كلتا الـ «فريداتَين» قلباهما ظاهران للعيان – الوسيلةُ الواقعيةُ بنحو خالٍ من الخجل عينُها كي تُظهر وجعَ الحب الذي كابدتْه وهو ذات الموضوع الذي استخدمته فريدا في «ذكرى». الدانتيللا غير المحبوب في الجزء الأعلى من ثوب فريدا ممزَّق كي يُظهر ثديها وقلبها الكسير. قلب فريدا الأخرى سليمٌ، معافى.

كل فريدا منهما تضع يداً واحدةً بالقرب من أعضائها الجنسية. المرأة غير المحبوبة تحمل الكلَّابة الجراحية، فريدا التيهوانا تحمل بورتريه مُصغَّراً لديغو ريڤيرا طفلاً، أُخذتْ من صورة فوتوغرافية عتيقة هي الآن من بين الأشياء الجديرة بالتذكّر في «متحف فريدا كاهلو». من الإطار القرمزي للمنمنمة بيضوية الشكل ينبجس وريدٌ أحمرُ طويلٌ يشبه أيضاً حبلاً سرياً يخرج من مشيمة. وهكذا بورتريه دييغو الشبيه ببيضة يرمز معاً إلى الطفل المفقود «المُجهَض» وإلى الحبيب المفقود. بالنسبة لفريدا، كان دييغو هو الاثنين معاً.

الوريد يلتفُّ حولَ ذراع فريدا التيهوانا، يستمر عبر فؤادها، ومن ثم يقفز عبر الفضاء إلى فريدا الأخرى، يطوّق رقبتها، يدخل إلى قلبها الكسير، وينتهي أخيراً في حضنها، حيث تُوقف تدفُّقَه بالكلَّابة الجراحية. توجد إشارة إلى دييغو في «يوميات فريدا» تقول: «دمي هو الأعجوبة التي تسافر في أوردة الهواء من قلبي إلى قلبكَ». في غمرة الغضب واليأس على خلفية طلاقها، قطعتْ هذا التدفق السحري بالكلَّابة الجراحية. إلّا أنّ الدم ما يزال يقطّر، وفي حضنها الأبيض يكوّن بركةً وهذه البركة تطفح كي تكوّن بركةً صغيرةً أخرى. في الأسفل، بقع على تنورتها تُقلّد الأزهار الحمر المطرزة. الصورة اللافتة للدم على النسيج الأبيض تجعل المرء يفكر في الاستشهاد، في الإجهاض، في الأوراق الملطخة بالدم في عددٍ من رسوم فريدا. إنما حتى وهي تواجه التراجيديا، فريدا ساخرة: بعض الأزهار الصغيرة المطرزة تحوّلتْ خلسةً إلى بقع مُقطّرة من الدم.

الوجهان الهادئان بنحو متعمَّد للـ «فريداتين» قد صُوِّرا بإزاء سماء رمادية وبيضاء هائجة مثل تلك التي رسمها إيل غريكو فوق قمة تل في توليدو: مزقٌ داكنة في الغيوم المسننة في الوقت نفسه تعكس الهياج الداخلي

للأصابع وتضاعف الشلل المزعج للتوضُّع وللسلوك. كما جرَتِ العادة في بورتريهاتها-الذاتية بالحجم الطبيعي، فريدا وحيدة في فضاءٍ لا حدود له، مسطّح، خالٍ. (في البورتريهات-الذاتية النصفية، جدران من النباتات تسدُّ الفضاءَ عادةً خلف الشخصية الظاهرة في اللوحة مباشرةً). باستثناء المصطبة المكسيكية التي تقعد عليها، هي منفصلة تماماً عن أيِّ أشياءَ ملموسةٍ ربما توفِّر راحةَ الأُلفة. كل قدرات الملاحظة التي لديها مركزة بدلاً من ذلك على صورتها هي - بؤرة تجعل الصورة المتميزة بضبط النفس متفجرةً أكثر.

وباتتْ وحيدةً إلى حدٍّ كبير: رفيق فريدا الوحيد هو فريدا نفسها. إن مضاعفة ذاتها يعمّق برودة الوحدة. مهجورةً من دييغو، تمسك يدها هي، وتربط الذاتين بوريد الدم. وهكذا فإن عالمها يطوّق نفسه، نهاية باردة، تعوزها الحيوية. ذات مرة، قالت فريدا إنّ رسم «*الـ(فريداتان)*» يُظهِر «ازدواجية شخصيتها»[1]. وعلى غرار بقية تلك البورتريهات-الذاتية الأخرى التي تُظهِرها مرّتين (*«امرأتان عاريتان في غابة»* و*«شجرة الأمل»*)، *«الـ(فريداتان)»* هي صورة لتنشئة الذات: فريدا ترتاح، تحرس، أو تقوّي نفسها.

توجد أنواعٌ أخرى من الازدواجية في العمل هنا أيضاً. الساعات الطويلة التي أمضتها وهي تتمعن في صورتها المنعكسة في المرآة وإعادة إنتاج هذه الصورة المنعكسة لا بدّ أنه أكد شعور فريدا بأنها تملك هويتين: هوية المراقِبة وهوية المراقَبة، النفس كما يُحس بها من الداخل والنفس التي تظهر من الخارج. وهكذا فإن فريدا لم تصفْ نفسها مرتين فحسب، هنا وفي البورتريهات-الذاتية الأخرى؛ كانت قد قاربَتِ الجسم والوجه بصورةٍ انشقاقية. جسمها، إما عارياً أو مكسواً بالكشاكش والأشرطة، رسمته بوصفه موضوعاً من أجل تدقيق الفنان؛ الفتاة بالدور الخامل لشيءٍ حلو، ضحية الألم، أو مساهماً في دورات الطبيعة الخاصة بالإخصاب. بالمقارنة، وهي تتطلع إلى وجهها في المرآة، أدركتْ نفسها باعتبارها رسامة، لا باعتبارها موضوعاً مرسوماً. وبناءً على ذلك أمسَتِ الاثنين معاً: الرسامة النشيطة والموديل الخامل، محقِّقة هادئة في مسألة كيف تكون امرأةً ومستودعاً

1- «ازدواجية شخصيتها»: دولوريس ألفاريث برافو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، أيلول/ سبتمبر 1974 - ك.

وجدانياً للعواطف الأنثوية. تعرّف ريڤيرا على هذه الثنائية باعتبارها ذكر-أنثى حين سمّى فريدا «الرسامة أكثر من رسّام» (*la pintora mas pintor*)[1] - مستخدماً المصطلحين النسوي والذكوري.

في رسالتها إلى نيكولاس موراي المؤرَّخة في كانون الثاني/ يناير 1940، ذكرتْ فريدا أنها كانت «تعمل كالجحيم» كي تُنهي رسماً ضخماً من أجل المعرض السريالي، وفي 6 شباط/ فبراير قالت إنها تنوي أن تبعث هذا الرسم نفسه إلى جوليان ليڤي، وإنها كانت تعمل بجد ومثابرة من أجل المعرض الذي سيقدّمه لها في تشرين الأول/ أكتوبر أو تشرين الثاني/ نوفمبر (لم يُقَمْ المعرض لأن، قال ليڤي[2]، الحرب في أوروبا حالتْ دون ذلك). العمل الذي كانت تُشير إليه هو «*الطاولة الجريحة*»[3] - مع ذلك يوجد رسمٌ آخر مليء بالدم المقطّر (الصورة رقم 55)، مثل «*الـ(فريداتان)*»، هو تحويل العزلة إلى دراما dramatization of lonliness. في الصورة-الذاتية الثنائية: فريدا رافقتْ نفسها. هنا رافقتها ابنة أختها وابن أختها، آيزولدا وأنطونيو كاهلو، وولد الظبي الأليف خاصتها، El Granizo (تعني «البَرَد»، من المحتمل أن بقعه تشبه حبات البَرَد)، ويهوذا، وثن ما قبل العهد الكولومبي، وهيكل عظمي، إلّا أنّ وجودها لا يهبها العزاء.

وراء طاولة طويلة، فريدا ورفاقها عديمو الحيويّة الثلاثة يواجهوننا مثل جلسة محكمة. يهوذا الفظّ، المجلَّل ببدلة سروالية «أوفارول» تطوّقها شبكته المؤلفة من صمامات كهربائية شبيهة بقضيب الرجل كي توقعها في الشرك أيضاً. الذراع الممدودة للوثن الـ«نايريت» (المستند إلى منحوتة لزوج وزوجة جالسين ومتعانقين موجودة حالياً في [متحف فريدا كاهلو]) مرسومة بطريقةٍ ما بحيث تبدو كأنها تعانق فريدا وبكونها امتداداً لذراعها اليمنى. ووثيق الصلة بها بالقدر نفسه، الهيكل العظمي الصلصال المكشّر يداعب خصلةً من خصلات شعرها، يوقعها في شرك

1- *la pintora mas pintor*: ريڤيرا، Frida Kahlo y Arte Mexicano: 101 - ك.

2- قال ليڤي: ليڤي، حوار شخصي - ك.

3- «*الطاولة الجريحة*»: بحسب طالب فريدا أرتورو غارثيا بوستوس، كان هذا الرسم جزءاً من مجموعة من الرسوم المكسيكية التي أُعطيتْ إلى أحد متاحف روسيا خلال أربعينيات القرن العشرين (غارسيا بوستوس، حوار شخصي) - ك.

النابض الملتف الذي يشكّل ساعده. صدر يهوذا وقدمه اليمنى كلاهما ينزف، الوثن له ساقان شبيهتان بالإسفين، والهيكل العظمي لديه قدمٌ يمنى مكسورة (على غرار فريدا). حتى الطاولة تنزف. الدم ينزُّ من عقدها ويقطّر على البلاط، على قدمي يهوذا وقدمي الهيكل العظمي، وعلى الكشكش في تنورة ثوب التيهوانا الذي تلبسه فريدا؛ كل واحدة من ساقيه هي ساقٌ بشرية مسلوخة الجلد كساقٍ تظهر في رسمٍ للجسم البشري من دون جلد «*écorché*». كرمزٍ للحياة المنزلية، الطاولة الجريحة لا بدّ من أن ترمز إلى زواج فريدا المهشّم.

كانت فريدا قد قدّمتْ هذا الرسم للجمهور بعناية. ستارتان بأهداب ثقيلة ومسحوبتان للوراء كي تكشفا منصةً خشبية أمام خلفية تتألف من سماء عاصفة ونباتات غابة ضارية. الشخصيات في لحظة حيوية مؤجلة، مثل ممثلين غبَّ رفع الستارة. ركودها هو ركودٌ في وسط عاصفة: يبدون مجمَّدين بفعل العزلة المذعورة للبطلة. في الأرجح إن المسرحية المؤدّاة هي طريقة لبعث رسالة إلى دييغو: الممثلون يطلقون الحُكم من دون وجه حق، والحُكم الذي يعلنونه فيما هم يحدّقون إلى المشاهد هو حُكمٌ غاضبٌ بنحوٍ جليّ.

إن استغراق فريدا في الموت في زمن طلاقها يتكشّف ثانيةً في «*الحلم*»، 1940، حيث تنام هي في سريرها ذي الملصقات الأربعة الطافي في سماء حلمها الأرجوانية الشاحبة الملبّدة بالسُّحُب – سماء يبدو أنها تتمة للظلال الأرجوانية الشاحبة على الرداء الأبيض المجعَّد الذي يغلّفها (اللوحة رقم 15). ومرةً ثانيةً، تُضاعف ذاتها مع هيكل عظميّ، هذه المرة هيكل عظميّ في هيئة يهوذا الذي احتفظتْ به حقيقةً على سطح ظُلّة سريرها[1]، وكانت قد فسّرتْ ذلك للزائرين الخائفين أو الحائرين بكونه رسالة تذكير مُسلّية خاصة بفنائها هي. وبينما تنام فريدا، النبات المُطرَّز على غطاء سريرها الأصفر الفاقع (كانت هي، في الواقع، التي طرَّزتْ غطاء السرير بالأزهار) ينبجس نحو الحياة، يغدو نبتة كروم مليئةً بالأشواك تنفجر إلى أوراقٍ

1- يهوذا الذي... على سطح ظلة سريرها: الهيكل العظمي ورأسه يستريح على وسادتين يظهر في صورةٍ فوتوغرافية أخذتها إيمي لو پاكارد في العام 1940 – ك.

خُضْرٍ حول وجهها وتنمو بعيداً عن غطاء السرير وفي وسط الهواء كما لو أنها نبتة حقيقية، وليستْ مجرد درزات خيط تطريز. يبدو كما لو أن فريدا كانت تحلم بزمنٍ ما، بعد وفاتها بوقتٍ طويل، حيث تنبجس النباتات من قبرها.

وعلى غرار فريدا، يُريح الهيكل العظمي رأسه على وسادتين، إنما بدلاً من الكروم، هو مجدول مع الأسلاك والمواد المتفجرة، وهو يحمل باقةً من زهور الخزامى. على خلاف فريدا، وجهها هادئ فيما هي تغط في النوم، يحدّق الهيكل العظمي ويكشّر. في أيّة لحظة، يشعر المرء، أنّه يُمكن أن ينفجر، جاعلاً حلم فريدا بالموت أمراً واقعاً. الهيكل العظمي هو «عشيق» فريدا، مثلما قال لها دييغو مرةً وهو يناكدها. إنه نصفها الآخر.

في كل البورتريهات-الذاتية تقريباً التي أنتجتها في عام طلاقها، تمنح فريدا نفسها رفاقاً، رفيقات – هياكل عظمية، يهوذا، ابنة أختها وابن أختها، ذاتها البديلة، وحيواناتها الأليفة. من بين هذه الحيوانات التي أثارَتِ اهتمامها أكثر هي القرود، إذ كانت تحتضن فريدا في أحيانٍ كثيرة كما لو كانت واحدة من أصدقائها المقرّبين.

في أول بورتريه-ذاتي لها مع أحد القردة، رسم العام 1937 «*فولانغ - تشانغ*»، رفيق فريدا هو في المقام الأول رمزٌ للاتصال الجنسي غير الشرعي. لكنه أيضاً نسلها وسلفها (في «*موسى*»، 1945، وضعتْ قردةً وقرداً بجوار رجل وامرأة أصليين): فريدا ترسم شبهاً بين الملامح القردية لحيوانها الأليف وملامحها هي ومن ثم تمضي قُدُماً كي تؤكد إحساسها بالارتباط بالحيوان من خلال تطويق عنقه وعنقها بشريط حرير من الخزامى. هذا كله فعلته بروح العاطفة والفكاهة. حيث، من الناحية الأخرى، في البورتريه-الذاتي للعام 1940، «*بورتريه-ذاتي مع قرد*» (اللوحة رقم 17)، تلفُّ شريطاً أحمر بلون الدم حول عنقها أربع مرات ومن بعدها تستخدمه بوصفه شجرة نسب أو سلالة مجازيةً كي تربط نفسها مع قردها، الإحساس ينم عن الإحباط؛ والطريقة التي يلف فيه الحيوان ذراعه حولها بحيث تتحّد يدُه مع شعرها المضفور، أو تبدو امتداداً له، هي طريقة منحوسة.

عقب الطلاق، قرود فريدا، وبخاصة السعدان المسمّى كاميتو دي غوابال (الذي يعني فاكهة قطعة-الجوافة)، الذي جلبه لها دييغو عند رجوعه من رحلةٍ إلى جنوب المكسيك، ساعد في ملء بعض الفراغ الذي خلّفه وراءه طفلها اللعوب، الغيور، الرائع، دييغو؛ كما حلّتْ هذه القرود محل الأطفال الذين لن تُرزق بهم البتّة. وهكذا في فنها، تلعب القرود دوراً معقداً وماكراً أكثر. بدءاً من العام 1939، حين رسمتْ نفسها في بورتريهات-ذاتية نصفية مع أشياءَ من مثل الأشرطة، الأوردة، الكروم، الأغصان الشائكة، أيدي القردة، أو خصلات من شعرها وهي تطوِّق عنقها، يحسّ المرء أن هذه «الأشياء الرابطة» تهدِّد بخنقها، وتصعِّد وتيرة الإحساس بالخوف المَرَضي من الأمكنة المغلقة أو الضيقة الذي خلقته أسوار نباتات الغابة المتشابكة التي تسدُّ الفضاء وراءها مباشرةً. وبرغم أنها تواسيها وتوفِّر لها الصُحبة، القرود تؤكد فزعها من كونها وحيدةً منعزلةً. إن قربها الجسدي يزعجها ويضايقها. على الرغم من كل براءتها الطفولية، السعادين بكل تأكيد ليستْ أطفالاً؛ إنها حيوانات غابات برية. في رسوم فريدا قلقها الحيواني يقوّي هدوءها (أي فريدا) المَلَكي، ويلمِّح إلى الهمجية الحيوانية القابعة تحت جلدها.

في «*بورتريه-ذاتي*» آخر، العام 1940، باعته إلى نيكولاس موراي، رافقها كاميتو دي غوابال وقط أسود، ومن قلادة الأشواك خاصتها يتدلى طائر طنّان نافق (اللوحة رقم 16). القرد يجمع ما يبدو أنه قدرة بشرية تقريباً للتقمص نحو سيدته المنبوذة بعدم قدرة قردية على التنبؤ. وفيما هو يمس بأصابعه بحذرٍ شديد قلادة الأشواك العائدة لفريدا، يحس المُشاهد أنه بشدّةٍ قوية واحدة لم يُحسِب حسابها، يمكنه أن يعمّق جراحها. القط هو الآخر تهديد أو خطر مُحدِق. متوضِّعاً من أجل الانقضاض، أذناه نحو الأمام، يثبتُ عينيه على الطائر الطنّان، الذي يتدلى بإزاء جسم فريدا العاري، الذي كان ينزف أصلاً. بما أن الطائر الطنّان لا يمثل فقط النوع الذي كانت تشعر فريدا أنها وثيقة الصلة به (حوّلتْ حاجبيها إلى طائر في رسم العام 1946 وقال الناس إنها كانت تتحرك بالخفة الرشيقة لطائر طنّان)، جسمه عديم الحياة ربما يشير إلى الحقيقة التي مفادها أن فريدا كانت تشعر مرةً أخرى أن

الحياة «أردتها قتيلةً». ولديه معنى آخر أيضاً: في المكسيك، الطيور الطنانة[1] تُستخدم كتمائم سحرية لجلب الحظ في العلاقات الغرامية.

فريدا تلبس تاج الأشواك العائد ليسوع المسيح كقلادة مجدداً في «*بورتريه-ذاتي*» نصفي آخر من السنة عينها، وهو رسم دبوس زينة «بروش» بهيئة يد تمسك بشريط كتبتْ عليه: «رسمتُ رسمي هذا في العام 1940 من أجل الدكتور إليوسير، طبيبي المعالج وأعز أصدقائي. مع فائق المحبة، فريدا كاهلو» (اللوحة رقم 19). كما في «*بورتريه-ذاتي*» موراي وفي «*العمود المكسور*» – في الواقع، في كثيرٍ من صورها-الذاتية كانت فريدا قد ضخّمتْ شقاءها الشخصي بأن منحته أهميةً مسيحية. هي تقدّم نفسها كشهيدة؛ الأشواك تسحب الدم. على الرغم من أنها كانت ترفض الدين، التماثيل أو الأيقونات المسيحية، بخاصة الاستشهادات الدموية الزائفة الرائجة في الفَنّ المكسيكي، تسود عمل فريدا. إن الدموية وإماتة الذات ترجعان، بالطبع، إلى التقليد الأزتيكي، لأن الأزتيك لم يكتفوا فقط بمزاولة التضحية البشرية، بل كانوا أيضاً يخزون جلودهم[2] ويثقبون آذانهم كي يسحبوا الدم كي تستطيع الغلال أن تنمو. لكن العقيدة المسيحية هي التي جلبتْ إلى المكسيك الاستعمارية وصف الألم بمصطلحات واقعية وبشرية، مع النتيجة القائلة إن كل كنيسة مكسيكية تقريباً لديها بنحوٍ باعثٍ على الخوف عملٌ نحتي ليسوع المسيح له طابع إيثار العادي على البطولي أو الأسطوري[3]، إما مضروباً

1- في المكسيك، الطيور الطنانة: نانسي بريسلو، «فريدا كاهلو: صرخة فرح ووجع»، *Americas*، العدد 32 (آذار 1980): 33 – 39. كما تقتبس بريسلو من فيرناندو غامبوا، وهو مدير سابق لـ«متحف مكسيكو سيتي للفن الحديث»، وهو يقول إن الطائر الطنان هو رمز ما قبل كولومبي للبعث، على غرار الفراشات والأشواك التي زيّنتْ بها فريدا نفسها في «*بورتريه-ذاتي*»، العام 1940. إن كون فريدا طابقتْ نفسها مع الطائر الطنان شيءٌ مؤكد، لأن أصدقاءها وصديقاتها قارنوها بواحدٍ من هذه الطيور. السيدة إيدي ألبرت، زوجة نجم السينما، تذكّرتِ انطباعها عن فريدا في مأدبة غداء بمنزل كوفاروبياس في العام 1943 تقريباً: «كانت لديها صفة طائر طنان – عقل سريع وذات حركات رشيقة إنما محببة إلى القلب. كانت بارعة الجمال وسريعة التأثر» (ميغويل ألبرت، حوار شخصي، تموز/ يوليو 1978، كيورناڤاكا، المكسيك) – ك.

2- الأزتيك كانوا... يخزون جلودهم: أنيتا برينر، «*أوثان وراء مذابح الكنائس*»: 138 – ك.

3- إن كل كنيسة مكسيكية تقريباً لديها بنحوٍ باعثٍ على الخوف عملٌ نحتي ليسوع المسيح له طابع إيثار العادي على البطولي أو الأسطوري: في «*النهضة الجدارية المكسيكية*» (الصفحتان 15، 16)، رسّام الجداريات جان شارلو ذكر هذه الملاحظة حول الفَنّ الديني المكسيكي: «الطبقة

بالسوط عند العمود، أو وهو يجرّ صليبه، أو ميتاً، جسده مضرَّجٌ بالدم تماماً، جروحه تنزُّ قيحاً. فريدا التي كانت تملك تحديداً رسماً مثيراً للغثيان ليسوع المسيح في طريقه نحو كالڤاري Calvary، استخدمَتِ الألم المبرِّح نفسه والواقعية المتطرفة كي تجعل رسالتها الخاصة واضحةً ومقنعة؛ إذا كانت قد اقتبستْ بلاغة العقيدة الكاثوليكية، فلأن رسومها كانت، بطريقتها الخاصة، تدور حول الخلاص.

مع أنّها كانت تسعى في هذه الآونة لتسريع إنتاجها كي تكون قادرةً على إعالة نفسها من عملها، ومع أنها توجِدُ أوجه شبه في صيغ البورتريهات-الذاتية النصفية، فريدا لم تستخدم صيغةً. وللتأكد من هذا الأمر، الزاوية التي يلتفت إليها رأسها هي نفسها على الدوام؛ من الجلي أن هذه الزاوية قلّصَتِ الحركة التي استخدمتها في الاستدارة للوراء والأمام بين قماش اللوحة «الكَنَفَا» والمرآة. إلّا أنّ كل رسم عاملته بوصفه تحليل-ذات[1] منفصلًا. إن الاهتمام الشديد بالتفاصيل، مثل الطريقة التي يُربط فيها الطائر الطنّان بقلادة الأشواك، اختيار ووضع النباتات (البراعم البيض بجوار الأغصان الصغيرة البنية اليابسة في «*بورتريه-ذاتي*» إليوسير، في سبيل المثال)، أو الإيقاع الدقيق وشريط ضيق يطوّقها، يجعل كل بورتريه مميزاً بشكل عجيب. في جميع هذه البورتريهات تظهر فريدا حزينةً، مهمومةً، رأسها مرفوع عالياً وتبدو عليها سيماء الغطرسة المألوفة. وجهها أكبر سناً، متوتراً أكثر، ومرهَقاً أكثر من تلك البورتريهات-الذاتية التي أنتجتها قبل انفصالها عن دييغو. يحسُّ المرء بشحنةٍ من العاطفة وراء هذا القناع من رباطة الجأش بما أن فريدا تقوّي نفسها بإزاء سرعة تأثرها، وفي الوقت ذاته تضمن أنَّ المُشاهد

السفلية لسفك دم الطقس الأزتيكي إضافةً إلى الزهد الإسباني لم يتمكنا من النمو إلى درجة الجمال مفرط الاحتشام. جاء القديس متأخراً، كان عليه أن يثبت حماسته في الأقل بنحوٍ مثير للإعجاب بمثل الوثني المتحمس. إذا كان الأخير قد مرر حبلاً معقوداً عبر لسانه متخذاً هيئة الصلاة، القادم الجديد وجب أن يتفوق عليه كي يلقى ترحيباً منه». وهكذا، قال شارلو، إن الفَنّ الديني المكسيكي «هيمن على قواعد الذوق السليم في رغبته بأن يحرّك، بأن يعترض ويهدي إلى اتجاه جديد - ك. طابع إيثار العادي على البطولي أو الأسطوري في الفَنّ يُسمى بالإنكليزية verism - م.

1- تحليل-ذات self-analysis: محاولة نظامية يقوم بها المرء لفهم شخصيته من غير استعانة بشخص آخر - م.

يتعرّف إلى معاناتها. إن أداءها المؤَسْطِر للذات، المُتقَن، يوفِّر مسافةً سايكولوجيةً عمَّا يُحتمَل أن يكون بخلاف ذلك حزناً جارفاً. مستدعيةً في الأرجح المعتقدات النابعة من تقوى طفولتها الكاثوليكية، تحوّل نفسها إلى أيقونة تستطيع هي - والآخرون - أن يعبدوها، وهكذا تسامي الألم.

كما تُظهِر البورتريهات-الذاتية من العام 1940 بجلاء الدرجة التي أمسكتْ بها فريدا في هذه الآونة بقدرة اللون على التواصل مع العاطفة. بالنسبة لعينين تعوّدتا على التقليد الفرنسي فيما يخص الفنون البصرية، كانت اختيارات فريدا للون - الزيتوني، البرتقالي، الأرجواني، الدرجات اللونية الترابية، وأصفر هذياني - مثيرة للمشاعر. مع أنّ لوحة الألوان «الباليت» الغريبة خاصتها تعكس حبها للمجموعات اللونية المؤتلِفة combinations التي لم تتدرَّب عليها والموجودة في الفَنّ الشعبي المكسيكي، فريدا بنحوٍ بارع تجعل اللون يُحدِث دراما سايكولوجية. اللون الوردي تستخدمه في أحيان كثيرة بتباين ساخر مع العنف أو الموت؛ في بورتريهات-ذاتية عديدة لون أصفر زيتوني يقوّي الإحساس بالخوف المَرَضي من الأمكنة المغلقة أو الضيقة؛ اللون الرمادي الأزرق لسماوات فريدا والخزامى أو الترسينا المحروقة لترابها يجعل التعبير عن الاغتراب واليأس أكثر حدّةً. بما أن اللون الأسود لا يُستخدم كثيراً في صياغة الأشكال، تملك رسومها في أحيانٍ كثيرة لمعاناً مثالياً.

في يومياتها في منتصف أربعينيات القرن العشرين، شرحتْ فريدا معاني الألوان بنوعٍ من قصيدة نثر: «سأحاول»، كتبتْ، «أن أستخدم أقلام الرصاص التي بُرِيَتْ إلى أقصى حد والتي تنظر دوماً إلى الأمام». وبعدها تأتي قائمة بالدرجات اللونية، بعضها مصنّفة بوساطة رقع صغيرة من الخطوط الملونة مرتَّبة في عيّنات، بعضها الآخر معرَّفة بالاسم:

الأخضر: ضوء دافئ وجيد.

الأرجواني الضارب إلى الاحمرار: أزتيكيّ. تالپاليّ [كلمة أزتيكيّ لـ «اللون» تُستخدم للصبغ والرسم]. دم عتيق من الإجاص الشوكي. اللون الأكثر حيويةً والأقدم.

البنّي: لون *الشَامة*، لون ورقة النبات التي تفنى. الأرض.

الأصفر: الجنون، المرض. جزءٌ من الشمس وجزءٌ من الفرح.

الأزرق الكوبالتي: الكهرباء والصفاء. الحب.

الأسود: لا شيءَ أسود، حقيقةً لا شيء.

الأخضر كورق النبات: ورق الشجر، الحزن، العلم. ألمانيا كلها هي هذا اللون.

الأصفر المخضر: مزيدٌ من الجنون والغموض. الأشباح كلها تلبس بدلات من هذا اللون... أو في الأقل الملابس الداخلية.

الأخضر الداكن: لون الأنباء السيئة والتجارة الجيدة.

الأزرق الداكن: *البُعد*. وكذلك الرقّة والرهافة يمكن أن تكون بهذه الزرقة.

الأحمر الضارب للأرجواني: الدم؟ حسناً، مَن يعرف!

«*بورتريه-ذاتي*» إليوسير، له ألوان متوهِّجة - الوردي، لون المغرة الضارب للاخضرار، الأصفر، الأحمر البراق لشفتيْ فريدا وللدم. غزارتها الباروكية وهيمنة اللون الوردي المتلألئ يتغاير بأقوى طريقة مع الصورة الموجعة لعنق فريدا النازف. يتذكر المرء صور يسوع المسيح الجريح في الكنائس المكسيكية، حيث الجروح الرهيبة مُحاطة بأزهار حلوة، بدانتيلات مُترَفة، بالمخمل، والذهب. بالتباين، «*بورتريه-ذاتي مع قرد*»، هو رسم كئيب وقاسٍ؛ اللون الأسود في الصدوع بين الأوراق في سور أوراق النبات توحي بأن الوقت ليل؛ العتمة الليلية تتكثف فقط بفعل الشريط الأحمر كالدم الذي يطوِّق عنق فريدا المرة تلو المرة. في «*بورتريه-ذاتي*» (الصورة رقم 56) الذي فوّضها برسمه سيغموند فايرستون، من الناحية الثانية، خلفية المزيج من الأصفر-الأخضر البرّاق مع الأشرطة الأرجوانية في الشعر الأسود، ناهيك عن خرز اليشب وزركشة الخزامى على الـ«*huipil*» (القميص أو البلوزة) الأبيض، تجعل المُشاهد يكزُّ على أسنانه، بما أن فريدا كانت تعرف حتماً أنه سيفعل ذلك. إذا كان الأصفر والأصفر المخضر يعنيان الجنون، فلا بدّ أن فريدا كانت تشعر بأنها مجنونة، لأنها استخدمتْ كثيراً من اللون الأصفر في الرسوم التي أنتجتها إبّان حقبة طلاقها من دييغو.

رسمتْ فريدا بورتريه-ذاتي آخر في العام 1940 وفيه لسعة اللون التي تجعل المرء يفقد أعصابه، هذه اللسعة تنقل محنتها كونها انفصلتْ عن

دييغو. «*بورتريه-ذاتي بشعر قصير*» يُظهر الفنانة وهي جالسة على كرسي مكسيكي أصفر برَّاق وسط مدى واسع من الأرض البنية-المحمرة المغطاة بخصلات من شعرها الأسود المقصوص (اللوحة رقم 18). السماء تمتلئ بالسُحب الضاربة إلى اللون الوردي، شبيهة بعرق اللؤلؤ التي يجب أن تكون لينةً ومحبوبة، لكنها بدلاً من ذلك ساكنة وثقيلة الوطأة، على غرار السُحب في الـ«*بورتريه-الذاتي*» المُهدى إلى الدكتور إليوسير. الكرسي زاهي الألوان وفولكلوري، إلّا أنّ الطريقة التي جعلتْ منه الشيء البرَّاق الوحيد في الرسم تقوّي الإحساس بالهجران.

بعد مضي شهر على اكتمال طلاقها، فعلتْ فريدا ما فعلته في العام 1934 ردّاً على علاقة ريڤيرا الغرامية مع كريستينا: قصَّتْ شعرها. في 6 شباط/ فبراير، كتبتْ إلى نيكولاس موراي قائلةً: «عليَّ أن أخبركَ بأنباءٍ سيئة: قصصتُ شعري، وأنا أبدو أشبه بجنّية. حسناً، سوف ينمو ثانيةً، أتمنى ذلك!». ثَمَّة قصة تذهب إلى القول بأن فريدا حذّرتْ دييغو[1] بأنها سوف تقصُّ شعرها الطويل، الذي كان يحبّه إلى درجة العبادة، إذا تمادى في علاقته الغرامية الحالية (ربما علاقته مع بوليت غودار). تمادى ريڤيرا ونفَّذتْ فريدا تهديدها. سواء أكانت القصة حقيقيةً أم لا، فهي بالتأكيد قصةٌ تنسجم مع صفات فريدا. مزاج الثأر الغاضب تم التعبير عنه في «*بورتريه-ذاتي بشعر قصير*»، وفيه جرّدتْ نفسها من زيّ التيهوانا الذي كان دييغو يحب أن تلبسه. بدلاً من ذلك، هي ترتدي بذلة رجاليّة[2]، وهي كبيرة جداً عليها ولا بدّ أنها

1- ثَمَّة قصة تذهب إلى القول بأن فريدا حذّرتْ دييغو: حوار شخصي مع عشيق إسباني لفريدا، آثر أن يبقى مجهول الهوية - ك.

2- هي ترتدي بذلة رجالية: ارتداء فريدا للملابس الرجالية في هذا الرسم يدفع المرء لأن يفكّر في الرسامة الفرنسية روزا بونهير Rosa Bonheur (1822 – 1899)، التي اختارَتِ الملابس الذكورية كي تُخفي جنوستها «جندرها» حين كانت ترسم تخطيطات من الحياة في معارض الخيل وأسواق الماشية، والأمريكية رومين بروكس Romaine Brooks (1874 – 1970)، التي تُظهر صورها الذاتية self - portraits بالملابس الرجالية رفضاً مشابهاً للأنوثة فضلاً عن إشارة قوية إلى السحاق. بحسب صديقة فريدا إنيتا نانكارو (حوار شخصي)، قصّتْ فريدا شعرها وارتدتْ ملابس الرجال كي تؤكد هويتها كفرد مستقل كرّس حياته لمهنةٍ ما. «كان ذلك»، تقول السيدة نانكارو، «إنكاراً لدورها الخامل أكثر كزوجة وامرأة حسنة الهندام». «لكن بينما هو شيءٌ صحيح أن فريدا لبستْ سروال جينز أزرق بغرض العمل وضخّمتْ مسألة إعالة نفسها

بذلة دييغو. هي تجلس ورجلاها متباعدتان مثلما يجلس الرجل، وهي تنتعل حذاءً رجاليّاً أسودَ اللون مزوّداً بشريط وتلبس قميصاً رجاليّاً. القرطان هما الأثران الوحيدان الباقيان من أنوثتها.

بوساطة تدمير الصفات المميزة للشؤون الجنسية الأنثوية، كانت فريدا قد ارتكبتْ عملاً انتقامياً يؤدي مهمة تقوية وحدتها. خصلة شعر تتدلّى بين رجليها مثل حيوان قتيل. هي تحمل المقصَّ الذي قام بعملية قَصّ الشعر موضوعاً بالقرب من أعضائها الجنسية، بالضبط في موضع الكلّابة الجراحية التي قطعَتِ الوريد الذي يربطها مع بورتريه دييغو المنمنم في «الـ(*فريداتان*)». في كلا الرسمين يحسُّ المرء أن فعلاً مروِّعاً قد نُفِّذ – رفضٌ قاسٍ للأنوثة، أو رغبةٌ في قطع ذلك الجزء من ذاتها الذي يمتلك القدرة على الحب. إن القطع الرمزي لسرعة التأثر والارتباط لم يَكبح، بالطبع، الطبيعة المُهلِكة للحزن. في «الـ(*فريداتان*)»، الدم يستمر في التقطُّر من الوريد المقطوع. في «*بورتريه–ذاتي بشعر قصير*»، فريدا مُحاطة بخصل من شعرها مفعمة بالحيوية بنحو شرير، هذه الخصل منتشرةٌ في جميع أنحاء الأرض وتشبك نفسها مع الكروم أو الثعابين في درجات كرسيها الأصفر. لأن هذه الخصلات السود لا يصغر حجمها فيما هي تتراجع في الفضاء، تبدو أنها تطفو في الهواء، وهكذا تُعيد إلى الذهن الأوردة، الجذور، والأشرطة الموجودة في البورتريهات–الذاتية الأخرى وهي كلها رموز لإحساس فريدا بكونها (رغبتها بأن تكون) مرتبطةً بالوقائع الكائنة وراء ذاتها. هنا، كما في «الـ(*فريداتان*)»، الغضب والوجع يجمعان قواهما كي يقوما بقطع ارتباطات فريدا بالعالم الخارجي – وبالأخص، بدييغو. فريدا وحيدة بكل معنى الكلمة في سهلٍ شاسع، خالٍ تحت سماء بلا شمس. في أعلى الرسم توجد كلمات أغنية تقول: «انظُري إذا ما أحببتكِ، فأنا أحبكِ لشعركِ. الآن أصبحتِ صلعاء، لم أعدْ أحبكِ». صنعتْ فريدا نكتةً حزينةً من انتقامها العقيم: قص علامة من علامات أنوثتها يغدو لا أكثر من صورة إيضاحية تزيينية لأغنية شعبية. جريئةً، وحيدةً، مُحاطة بدليلٍ على ثأرها وهو ثأرٌ رهيب مثل قطرات

مادياً من خلال الرسم، يبدو شيئاً غير مرجح أن تكون لديها حوافز أنثوية واعية كهذه لاختيار ملابس الرجال – ك.

وبقع الدم في رسومها الأخرى، فريدا هي صورةٌ لا تُنسى للغضب وللشأن الجنسي الجريح.

ملاحظة ريڤيرا بأن فريدا أنتجتْ بعضاً من أفضل أعمالها إبان حقبة طلاقهما أُخذتْ مأخذاً جيداً. عملتْ فريدا بدأب وبلا هوادة لأنها صممتْ على عدم تلقي أيّ قدرٍ من المال من دييغو. في رسالتها المؤرخة في 13 تشرين الأول/ أكتوبر، 1939، التي كتبتها إلى موراي قالت: «حبيبي، يتعيَّن عليَّ أن أخبركَ أنني لن أبعث إليكَ الرسم مع ميغويل [كوڤاروبياس]. في الأسبوع الفائت وجب عليَّ أن أبيعه إلى شخصٍ ما من خلال ميسراتشي لأني كنتُ في حاجةٍ ماسة للنقود كي أرى محامياً. منذ رجوعي من نيويورك أنا لا أتقبل أيَّ قرش لعين من دييغو، ينبغي لكَ أن تفهم الأسباب. لن أقبل أيَّ مبلغ من المال من أي رجل حتى مماتي. أريد أن ألتمس منكَ أن تغفر لي لقيامي بهذا مع رسم كنتُ عملته من أجلك. لكني سأظل أحتفظ بوعدي وأنتج لكَ رسماً آخرَ حالما أشعر أني بوضعٍ أفضل. إنه شيءٌ مضمون». (ربما يكون الرسم هو بورتريه-ذاتي. كي تعوّض عنه، رسمَتِ الـ «*بورتريه-الذاتي*» الذي كان يتدلّى فيه الطائر الطنان من قلادة الأشواك).

سعتْ لأن تعيش على رسومها، تبذل جهوداً أكبر من أي وقتٍ مضى كي تبيعها، ترسلها بهيئة مجموعات صغيرة إلى جوليان ليڤي. كان أصدقاؤها وصديقاتها قد احتشدوا من حولها وكانوا هناك حين كانت تحتاج إليهم. كونغر غوودير، في سبيل المثال، كتب إلى فريدا في 3 آذار/ مارس، 1940، قائلاً: «أعتقد أنَّكِ فعلتِ عين الصواب[1] عندما لم تأخذي شيئاً من [دييغو]. إن كنتِ تحتاجين فعلاً إلى المال «دعيني» أعرف وسوف أرسل إليكِ مبلغاً من المال. أريد صورةً أخرى من صوركِ على أية حال. هل ستعطيني الخيار الأول من تلك اللوحات التي ترسلينها [إلى جوليان ليڤي]؟»، كتبتْ أنيتا برينر تعرض عليها تقديم العون[2] فيما يخص النفقات الطبية، وقالت إن

1- أعتقد أنَّكِ فعلتِ عين الصواب: كونغر غوودير، رسالة إلى فريدا كاهلو، أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو – ك.

2- كتبتْ أنيتا برينر تعرض عليها تقديم العون: أنيتا برينر، رسالة إلى فريدا كاهلو، أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو – ك.

الدكتور فاليتنيز يريد معرفة ما إذا كانت فريدا تحتاج إلى المال. ماري سكلار ونيكولاس موراي بعثا لها النقود شهرياً.

«حبيبي نيك»، كتبتْ إلى ميوراي في 18 كانون الأول/ ديسمبر، 1939:
ستقول إني لقيطةٌ حقاً وابنة مومس! لقد طلبتُ منك المال حتى من دون أن أشكركَ على ذلك. هذا هو فعلاً الحدّ الأقصى يا غلام! أرجوك سامحني على فعلتي هذه. مرضتُ مدة أسبوعين. قدمي مجدداً والإنفلونزا. الآن أنا أشكركَ مليون مرةً على معروفك الرقيق وفيما يتصل بتسديد الدين أريد منكَ أن تكون لطيفاً جداً بحيث تنتظر حتى حلول شهر يناير. الـ «آرسينبيرغ» من لوس أنجلس سوف يبتاعان لوحةً من لوحاتي. [والتر جي. آرسينبيرغ جامع لوحات ذائع الصيت وقع في حب التكعيبية في «معرض الأسلحة» المقام في العام 1913 وتالياً وسّع من نطاق ذائقته كي يشمل السريالية]. إني متأكدة من أني سأحصل على الدولارات العام المقبل وفي الحال سأرسل إليك المئة دولار خاصتك. هل أنتَ موافق على ذلك؟ في حالة أنكَ تحتاجها قبل هذا الموعد، يمكنني أن أرتب شيئاً آخر. بأي حال أريد أن أخبركَ أنه شيء لطيف منكَ أن تقرضني هذا المبلغ من المال، كنتُ في أمَسّ الحاجة إليه... إني أعتقد أني رويداً رويداً سأكون قادرةً على حل مشكلاتي والبقاء على قيد الحياة!

كي توفِّر المال، فكَّرتْ في أن تؤجر منزلها للسائحين، لكن الخطة لم يُكتبْ لها النجاح: «كي أرتب المنزل سيكلّفني ذلك مبلغاً طائلاً وهو ليس بحوزتي الآن وميسراتشي لا يقرضني»، أخبرتْ موراي، «وفي المقام الثاني لأن شقيقتي لم تكنْ ضبطاً الشخص القادر على تولّي عمل كهذا. هي لا تكاد تتحدّث بكلمة واحدة بالإنكليزية وسيكون من المستحيل بالنسبة لها أن تفلح في تَدبُّر هذا الأمر. ولهذا أنا أتمنى أن أعيل نفسي من خلال عملي فقط».

شجعها أصدقاؤها وصديقاتها على دخول «مسابقة مؤسسة غونغنهايم لعام 1940 التي تجري بين الأمريكيين»، على أمل أن تحصل على ضمانات. شقيق ماري سكلار، الناقد والمؤرخ الفنّي مير شابيرو، وكارلوس شافيث كانا اثنين من رعاتها. آخرون كتبوا لها رسائل تتضمن

شهادات بمؤهلاتها، منهم: وليم ڤالنتينر، والتر پاخ، كونغر غوودير، أندريه بريتون، مارسيل دوشامپ، ودييغو ريڤيرا. قال شاپيرو: «هي رسامة ممتازة[1]، تمتاز بأصالة حقيقية، وهي واحدة من أكثر الفنانين المكسيكيين المثيرين للاهتمام ممَّن عرفتُهم. عملها يبدو جيداً بجوار أفضل لوحات أوروزكو وريڤيرا؛ بطرائق معينة عملها يمتاز بطابع محلي مكسيكي يبزّ ذاك الذي نجده في أعمال هذين الرسامين. لو لم تكنْ تملك عاطفتهما البطولية والتراجيدية ستكون هي أقرب إلى التقليد المكسيكي الشائع وتلمُّس الشكل الزخرفيّ».

تصريحات فريدا نفسها (بالإسبانية) في تقديمها الطلب هي نموذج في التواضع (وسوء التهجُّؤ)؛ ربما كانت ستقوم بعملٍ أفضل لو أنها بدتْ أعقد ومعتدّة بنفسها أكثر، لأنها لم تُكافأ بالزمالة.

الأسلاف المحترفون:

باشرتُ بالرسم قبل اثنَي عشر عاماً، إبّان مدة نقاهتي من حادثة سيارة أرغمتني على ملازمة الفراش ما يناهز سنةً. خلال هذه الأعوام كلها عملتُ بالدافع العفوي لإحساسي. لم يسبقْ لي أن اتّبعتُ أيّة مدرسةٍ فنّية ولم أقَعْ تحت تأثير أيّ فنّان، لم أتوقّعْ أنْ أحصلَ من عملي على أكثر من الرضا الناجم عن الحقيقة التي ترسم نفسها ومن قول ما لم أتمكّنْ من قوله بطريقة أخرى.

العمل:

لقد أنتجتُ بورتريهات، تكوينات الأشكال البشرية، وكذلك مواضيع تحتل فيها المناظر الطبيعية والحياة الساكنة أهميةً كبيرةً. كنتُ قادرةً على أن أجد، من دون أن يرغمني أيُّ تحيُّز، تعبيراً شخصياً في الرسم. طَوال اثني عشر عاماً تألّف عملي من شطب كلّ ما لا يأتي من الحوافز الغنائية الباطنية التي تحملني على الرسم.

بما أنَّ مواضيعي هي أحاسيسي على الدوام، فإن حالاتي العقلية وردود أفعالي العميقة التي أحدثتْها الحياة في داخلي، فإني قد جعلتُ مِراراً من هذا كلّه موضوعاً في أشكالٍ بشريّة عَنّي أنا، عن ذاتي، وهي أكثر الأشياء

1- هي رسامة ممتازة: خلاصة مدوَّنة لطلب فريدا كاهلو، جهزها كادر المؤسسة، في مسابقة 1940 في داخل أمريكا لمؤسسة جون سيمون غونغهايم التذكارية. الطلب الأصلي لم يعدْ موجوداً – ك.

وفاءً وواقعيةً التي بوسعي أن أفعلَها كي أعبّر عما يجيش في داخلي وعمَّا يجري خارجها.

المعارض الفنية وأسعار الرسوم:

لم أعرضْ أعمالي الفنية حتى السنة الفائتة (1938) في «غاليري جوليان ليڤي» بنيويورك. أخذتُ خمسة وعشرين رسماً. اثنا عشر رسماً منها بيعتْ للأشخاص المدوّنة أسماؤهم أدناه:

كونغر غوودير، نيويورك
السيدة سام لويسون، نيويورك
السيدة كلير لوسي، نيويورك
السيدة سالومون سكلار، نيويورك
إدوارد جِيْ. روبنسون، لوس أنجلس (هوليوود)
والتر پاخ، نيويورك
إدغار كاوفمان، بطرسبورغ
نيكولاس موراي، نيويورك
الدكتورة روز، نيويورك

وشخصان آخران لا أتذكر اسميهما، لكن جوليان ليڤي يمكنه أن يحدِّد هويّتَيهما. أُقيمَ المعرض بين الأول والخامس عشر من تشرين الثاني/ نوفمبر، 1938.

وبعدها كان لي معرض فنّي في باريس، نظّمه أندريه بريتون في الـ «Renou et Colle Gallery»، من الأول حتى الخامس عشر من آذار/ مارس، 1939. عملي أثار اهتمام نقّاد وفنّاني باريس. اقتنى «متحف اللوفر» (Jeux de Paume) أَحَدَ رسومي.

مع أن فريدا كانت تريد أن تعيش من رسومها، لم تتنازلْ عن فنّها بأيّ حال من الأحوال كي تجعل رسومها قابلة للبيع. الأصدقاء وحدهم يشترون أعمالاً موجعةً ودمويةً كهذه من مثل الـ «*بورتريه-ذاتي*» الذي باعته إلى موراي. وفي تلك المناسبات النادرة حين يفوّضونها برسم معين، لا تُنتج بالضرورة ما يتوقَّعُه الزبون الدائم، بل تحوّلُ التفويض إلى فرصةٍ أخرى كي تنقل يأسها الشخصي. حتى حين يكون التفويض بورتريه شخصٍ ما سواها،

لا تتمالك فريدا نفسها عن جعل هذا البورتريه تصريحاً شخصياً - تصريحاً وثيق الصلة بوقائع حياتها هي.

هذه، بالتأكيد، هي الحال مع أحد الرسوم التي أكملتها فريدا خلال انفصالها عن ديغو، «*انتحار دوروثي هيل*» (الصورة رقم 54)، وهو رسمٌ جد ملطخ بالدم بحيث إنّه يُعيد إلى الذهن فزع «*قرصات قليلة صغيرة*». الانتحار تجلّى في ثلاث مراحل متتالية. أولاً يوجد الشكل البشري العمودي الصغير جداً القريب من النافذة العالية لـ«همبشاير هاوس»، الذي قفزتْ منه دوروثي هيل في 21 تشرين الأول/ أكتوبر، 1938. ثانياً نشاهد شكلاً بشرياً ساقطاً عاليه سافله أكبر بكثير، عيناه مفتوحتان على وسعهما وتتطلّعان إلينا. غيوم قطنية تحجبها جزئياً، تجعل غطسها عبر الفضاء محسوساً جداً. وفي الختام، يوجد شكلٌ بشري ضخم يرقد جامداً من دون حراك مثل دمية من الخزف الصيني على البلاط وسط بركةٍ من الدم. الدم يسيل هزيلاً من أذنها، فمها، وأنفها، وبنحوٍ مثير للفضول يُبرز جمال وجهها. عيناها ما تزالان مفتوحتين، وهما تحدّقان إلينا بكل الهدوء الكئيب لحيوانٍ جريح.

كلير بووثي لوسي[1]، التي فوّضتها بالبورتريه عند افتتاح معرض فريدا في نيويورك، تقول[2] إن فريدا كانت تعرف دوروثي في المكسيك ونيويورك. كانت جزءاً من ثلة أصدقاء وصديقات ارتبطوا بمجلة «*ڤانتي فير*» (التي كانت السيدة لوسي مديرة تحريرها)، وهم مجموعة تضم ميغويل وروزا كاڤاروبياس، موراي، ونوغوتشي.

«كانت فتاةً جميلةً جداً»[3]، يتذكّر نوغوتشي، «كل فتياتي جميلات.

1- كلير بووثي لوسي Clare Boothe Luce (1903 - 1987): مؤلفة، سياسية، سفيرة للولايات المتحدة، شخصية محافظة، أمريكية الجنسية. كانت أول شخصية تتبوأ منصباً دبلوماسياً أمريكياً بارزاً خارج الولايات المتحدة. ذات شخصية متقلّبة. اشتهرتْ بمسرحيتها المعنونة *النساء*، جميع أبطالها من النساء. كتاباتها امتدتْ من الدراما والسيناريو السينمائي والقصة الخيالية إلى الكتابات الصحافية والريبورتاجات الحربية. هي زوجة هنري لوكي، ناشر «*تايم*»، *لايف*، *فورچن*، و*الأنشطة الرياضية المصوّرة Sports Illustrated* - م.

2- كلير بووثي لوسي... تقول: كلير بووثي لوسي، حوار شخصي، نيويورك سيتي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1978 - ك.

3- كانت فتاةً جميلةً جداً: نوغوتشي، حوار شخصي - ك.

مضيتُ إلى لندن صحبتها في العام 1933. بوكي [بوكمنستر فوللر] وأنا كنا هناك في الليلة التي سبقتْ مجيئها. إني أتذكر ذلك جيداً، قالت، [حسناً، هذه هي نهاية الفودكا. لم يتبقّ منها شيء البتّة]. هكذا، كما تعرفين. لم أفكّرْ في ذلك كثيراً، باستثناء أني فيما بعد أدركتُ أن ذاك هو ما كانت تتحدّث عنه. كانت دوروثي آيةً في الجمال، وكانت قد سافرتْ في هذا العالم المزيف. لم تشأ أن تحلّ في المرتبة الثانية لأي شخص، ولا بدّ من أنها فكّرَتْ أنها كانت تنزلق».

بكلماتها هي، السيدة لوسي تروي قصة البورتريه:

كانت دوروثي دونوفان هيل[1] واحدةً من أجمل النساء اللائي عرفتهن

1- كانت دوروثي دونوفان هيل: لوسي، حوار شخصي. هكذا أخذ معجب دوروثي هيل الرسم ومضى بعيداً: السيدة لوسي تمضي لتخبرنا بحل عقدة ملحمة الرسم: صديقي فرانك كراونينشيلد، وهو محرر مخضرم لـ «*فانتي فير*»، والذي كان كذلك جامع لوحات مشهور. حين عاد الرسم، مع زوال الأسطورة، أخذته إلى [كراوني]. طلبتُ منه أن يحتفظ بالرسم سنوات قلائل - إلى أن يُنسى انتحار هيل - وبعدها يعطيه - من دون أن يذكر اسمي - إلى [متحف الفَنّ الحديث]، باعتباره نموذجاً للفن المسيكي الحديث.

بعد مضي عشرين عاماً، كنتُ أُقيم في أريزونا حين وصل إلى هناك بغتةً شيءٌ نسيته منذ زمن طويل - القفص الخشبي نفسه الذي وصل ذات مرة من المكسيك مع رسم فريدا لانتحار دوروثي هيل. رسالة من ابن أخي - ووريث - فرانك كراونينشيلد رافقته، تقول إن الرسم عُثر عليه بين صور أخرى تعود لعزبة فرانك كراونينشيلد الراحل. تذكّر ابن أخيه قول كراونينشيلد بأن صورة كاهلو هي ملكٌ لكلير لوسي، وهكذا فهو يعيدها إليّ.

وعقب ذلك أعطيتُ الصورة إلى السيد أف. أم. هينكهاوس، وهو أمين متحف فينكس للفن، مع الفهم السريع بأنه سوف يُسجل في القائمة بوصفه هديةً من *واهب مجهول الاسم*. بعد مضي أعوام قليلة، السيد هنكهاوس غادر المتحف. في وقتٍ ما إبان سبعينيات القرن العشرين، سَلَفه قرر أن يعرض فَنّ الجنوب الغربي والفن المكسيكي الموجودين في المتحف. اتصل هاتفياً (على ما أعتقد) بأصدقاء مكسيكيين لآل ريفيرا من أجل خلفية لرسم كاهلو في الكتالوغ وقد أبلغوه، على ما يبدو، أنه من خلال وصفه، لا بدّ أن هذه هي الصورة التي فوّضتْ كلير بوثي لوكي فريدا بأن ترسم انتحار صديقتها دوروثي هيل! وبهذه الطريقة وُصف الرسم في كتالوغ المعرض الفني للمتحف.

حسناً، هذه الواقعة كلها تقودني إلى فقرةٍ تُقتبس على نطاق واسع:

[ما من عمل صالح يمضي من دون عقوبة]. - ك. دوروثي دونوفان هيل (1905 - 1938): عضوة بارزة في المجتمع وممثلة طموحة أمريكية. ولدتْ في بيتسبورغ - م.

حتى الآن. حتى الشابة إليزابيث تايلور[1]، التي كانت تشبهها، لم تبزّها جمالاً. فتاة عرض زيغفيلد سابقة، كانت زوجة غاردنر هيل، وهو رسّام بورتريهات مُواكِب للموضة fashionable من نيويورك. الشابان هيل كان لهما أصدقاء كُثُر، ليس فقط في المجتمع الراقي، حيث كان هيل قد كدّس تفويضات البورتريهات خاصته، بل بين فنانيْ تلك الحقبة الزمنية، بمَن فيهم ديغو ريڤيرا وفريدا كاهلو.

قُتل هيل في حادثة سيارة في «ويست كوست» في منتصف الثلاثينيات، تاركاً وراءه دوروثي مع مبلغٍ قليل من المال. حين أخفقتْ في اختبارات الشاشة بهوليوود، عادتْ إلى نيويورك، حيث كان يهبها الأصدقاء والصديقات – ومن بينهم أنا – مبلغاً كافياً من المال بين الحين والآخر كي تواصل عيشها بالطريقة التي تعوّدتْ أن تكون عليها حياتها مع غاردنر.

كنا، جميعاً، نعتقد أن فتاةً ذات جمالٍ أخاذ وسحرٍ استثنائي لا يمكن أن يطول بها المقام في مسيرةٍ متطوِّرة أو في العثور على زوجٍ آخر. بنحوٍ كئيب، كانت دوروثي ذات موهبة ضعيفة جداً وعاثرة الحظ.

بقدر ما تسعفني الذاكرة، يمكنني القول إنه في ربيع العام 1938 كانت تأتمنني على أسرارها بنحوٍ مُبهِج إذ أخبرتني أنها قابلتْ [حبّ حياتها الكبير] – هاري هوبكنز، مستشار الرئيس فرانكلين دي. روزفلت الموثوق به جداً فضلاً عن كونه أعزّ أصدقائه والمؤتَمنين على أسراره الشخصية. الخطوبة، قالت، سوف يُعلن عنها عاجلاً. كان من المؤمَّل أن تتزوج هي وهوبكنز [من البيت الأبيض]. إنما في غضون ذلك، حسناً، كانت هي بأمَسِّ الحاجة إلى المال كي تسدِّد بدل إيجار شقتها الكائنة في [هامبشاير هاوس].

أنباء قصيرة عن خطوبتها من هوبكنز ظهرتْ في بعض أعمدة القيل والقال الصحفية. لكن كُتّاباً آخرين لأعمدة القيل والقال الصحفية اقتبسوا [مصادر البيت الأبيض] أقوالاً نفتْ بأن تنتهي العلاقة الغرامية بين هوبكنز وهيل بمذبح الكنيسة. لم يتحققْ الزواج. أولئك الأشخاص المطَّلِعين على معلومات سرّية غير مُتاحة لسواهم في واشنطن قالوا إن فرانكلين ديلانو

1- إليزابيث تايلور (1932 – 2011): ممثلة، امرأة أعمال، محبة للخير والإحسان، أمريكية، مولودة في المملكة المتحدة. بدأتِ التمثيل وهي طفلة، في مطلع الأربعينيات، وواحدة من أكثر نجمات السينما شعبيةً في السينما الهوليوودية الكلاسيكية في الخمسينيات. واصلتْ مسيرتها الفنية في عقد الستينيّات، وظلتْ شخصيةً ذائعة الصيت طَوَال سني حياتها – م.

روزفلت[1] «FDR» أمر هاري هوبكنز أن يُنهي علاقته الغرامية بدوروثي، وأن يتزوَّج بدلاً منها لو ماسي Lou Macy، وهي صديقة مقرَّبة لآل روزفلت، وهذا ما فعله هوبكنز. معظم كُتّاب أعمدة القيل والقال الصحفية كشفوا بنحوٍ موجِع أنَّ دوروثي قد نُبذتْ.

وهكذا ثانيةً، دوروثي المسكينة كانت بحاجة إلى المال مجدداً لدفع إيجار شقتها. ومرةً أخرى قلتُ لا بأس. إنما هذه المرة، قلتُ أيضاً «إن ما تحتاجينه إلى أبعد حد، دوروثي، هو مهنة». قرَّرنا أن باستطاعتها القيام بوظيفة مُضِيْفَة في «الجناح الفني الأمريكي» في «المعرض العالمي». برنارد باروخ، وهو صديقي الحميم، كان صديقاً مقرَّباً لبوب موسى، وهو عنصر نافذ في المعرض. وهكذا رتبتُ موعداً لدوروثي كي تقابل باروخ كي تحصل منه على رسالة بغرض التعرّف على موسى.

بعد مضي بضعة أيام، كنتُ أختار فستاناً كي أجعله ينطبق على مقاييس جسمي، في شعبة «الثياب التي خيطتْ بحسب الطلب» بـ«بيرغدورف غوودمان». ثَمَّة موديل ترقص على قدم واحدة، لابسةً ثوباً نسائياً للسهرة رائعاً فعلاً. سألتُ عن سعره. كان يتراوح بين خمسمئة وستمئة دولار – وهو ثمن باهض بالنسبة لفستان واحد قبل أربعين عاماً مضى. قلتُ «إنه غالٍ عليّ». قال البائع «السيدة غاردنر هيل طلبته تواً». فكّرتُ بغضب: هكذا تنفق هي المال الذي تقول إنها تحتاجه إلى حدٍّ كبير كي تسدِّد الإيجار!

حين اتصلتْ بي هاتفياً بعد أيام قليلة، كنتُ منزعجةً منها كثيراً بحيث إنّني قلَّما أصغيتُ إلى ما تحدّثتْ به. وهذه المرة كانت قد عقدَتِ العزم على القيام برحلةٍ طويلةٍ جداً. في هذه الآونة، كانت ترغب بأن تجعل مقصدها طيَّ الكتمان، وبما أنها سترحل مدةً طويلةً، كانت تمنح نفسها حفلة كوكتيل توديعية، ودَعَتْ أعز أصدقائها وصديقاتها فقط. وهكذا هل سأحضر وتبادرني هي بالقول «حبيبتي، ماذا تعتقدين أنه يتعيَّن عليَّ أن أرتدي لمناسبة حفلتي التوديعية؟».

كان على طرف لساني أن أقول لها «ما رأيكِ بفستان بيرغدورف الرائع

1- فرانكلين ديلانو روزفلت (1882 – 1945): رجل دولة وزعيم سياسي أمريكي، خدم بوصفه الرئيس الثاني والثلاثين للولايات المتحدة الأمريكية من العام 1933 حتى وفاته. ينتمي للحزب الديمقراطي. لعب دوراً رئيساً في وقائع العالم في عشرينيات القرن العشرين. يُشار إليه بالأحرف الأولى من اسمه: FDR – م.

الذي اشتريتِه بمال الإيجار الذي أعطيتكِ إياه؟»، لكني لم أفعلْ. إذا كانت ذاهبةً حقاً في رحلةٍ طويلة، فإن قصة نقود الإيجار القذرة قد انتهتْ بأي حال من الأحوال. ما قلته، ببرود نوعاً ما، هو: «أنا أعتذر لا يمكنني أن أُقيم حفلتكِ. الشيء الذي تبدين فيه بأحلى مظهر هو فستانك المخمل العتيق، فستان مدام أكس. أتمنى أن تلبي رحلتكِ كل آمالك»، وأغلقتُ سماعة الهاتف.

في ساعةٍ مبكرة من صباح اليوم الذي أعقب الحفلة، اتصل البوليس هاتفياً. في نحو الساعة السادسة صباحاً قفزتْ دوروثي هيل من شباك شقتها الواقعة في أعلى طابق في «هامبشاير هاوس». حين انتهتْ حفلة الكوكتيل في ساعةٍ ما بعد منتصف الليل، كان لديها وقتٌ طويل كي تفكر في الأمر.

كانت ترتدي فستاني الأثير – من المخمل الأسود، فستان المرأة الفاتكة[1]، باقة ورودٌ صفر صغيرة تُزَيِّن صدر الفستان [corsage]، كان إيسامو نوغوتشي، كما تبيّن تالياً، قد أرسلها إليها.

الرسالة الوحيدة التي تركتها في شقتها هي مذكرة موجهة إليّ. شكرتني على صداقتي وطلبتْ مني أن أرى ما إذا كانت أمها، التي كانت تسكن في الجزء الشمالي من نيويورك، قد بُلِّغتْ بالأمر كي يتم اتخاذ الترتيبات المتعلقة بدفنها في الأرض المخصصة للأسرة.

كان رحيلها خسارةً كبرى. كانت دوروثي امرأةً بارعة الجمال. وحساسة جداً. بيرني باروخ هاتفني في اللحظة التي قرأ فيها الأخبار في الصحف. قال لي إنه حين طلبتْ منه دوروثي أن يستخدم تأثيره مع بوب موسى كي يحصل على مهنةٍ لها، قال لها إنها تأخرتْ كثيراً في حياتها كي تسعى للحصول على مهنةٍ كي توفر لها نوع الحياة التي تعوّدتْ عليها. ما كانت تحتاجه ليس المهنة، بل الزوج. إن أفضل طريقة للقيام بذلك، قال لها، هي الذهاب إلى الحفلات، وأن تظهر بأبهى صورة قدر الإمكان. وهكذا قال إنه أعطاها ألف دولار، إنما بشرطٍ واحد فقط – هو أن تستخدم هذا المبلغ كي تشتري أجمل فستان يمكنها أن تجده في نيويورك.

بعد ذلك ببرهةٍ قصيرة، مضيتُ إلى الغاليري الذي يعرض رسوم فريدا كاهلو. كان المعرض الفني يعج بالجمهور. أقبلتْ إليّ فريدا كاهلو عبر

1- المرأة الفاتكة: وردتْ بالفرنسية femme fetale: وهي المرأة التي تجلب الهلاك لمَن يعشقونها – م.

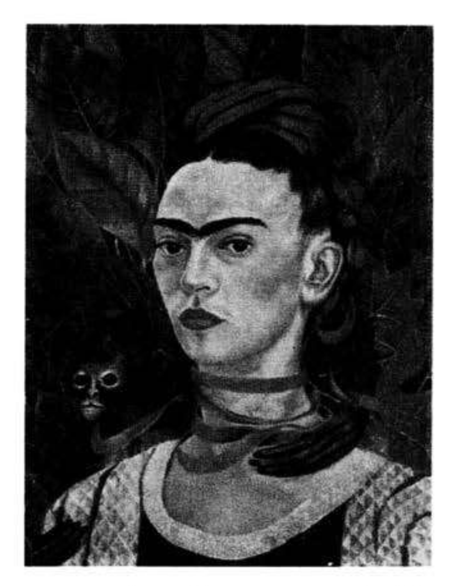
الحشد وفي الحال شرعتْ تتكلّم عن انتحار دوروثي. لم أشأ التحدّث عن الموضوع، بما أن ضميري كان ما يزال يؤنبني لأني اتهمتُ دوروثي بنحوٍ كاذب – في بالي – كونها خدعتني. لم تضيّعْ فريدا أيَّ وقت كي توحي بأنها تتذكر «*recuerdo*» دوروثي. لم أكنْ أتكلمْ الإسبانية بصورةٍ كافية كي أفهم ما عَنَتْهُ بكلمة «*recuerdo*». كنتُ أحسب أنها تقصد رسم بورتريه تخليداً لذكراها. ظننتُ أن فريدا سوف ترسم بورتريه لدوروثي بالأسلوب نفسه الذي رسمتْ فيه الـ«*بورتريه-الذاتي*» خاصتها [الذي أهدته إلى تروتسكي]، والذي كنتُ اشتريته في المكسيك (وما يزال بحوزتي).

وعلى حين غرة خطر ببالي أن بورتريه لدوروثي ترسمه رسامةٌ مشهورة ربما سيكون شيئاً ترغب أمها المسكينة بالحصول عليه. قلتُ لها ذلك، ووافقتْ كاهلو أيضاً. سألتها عن السعر، أخبرتني كاهلو بالسعر، وقلتُ لها «باشري. أرسلي إليّ البورتريه حين تنتهين من رسمه. سأرسله عندئذ إلى أم دوروثي».

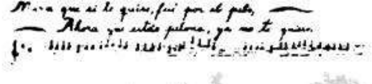
سأتذكر دوماً الصدمة التي أصابتني حين سحبتُ البورتريه من الصندوق – القفص. أحسستُ بأني مريضة جسدياً. ماذا سأفعل بهذا الرسم المروّع لجثةٍ مهشمة تخصّ صديقتي، ودمها يقطّر على جميع أجزاء الإطار؟ ما كان بمستطاعي أن أُعيده – في أعلى الرسم يوجد ملاك يلوّح برايةٍ منشورة تُعلن بالإسبانية أن هذا «انتحار دوروثي هيل، مرسوم بطلب من كلير بووثي لوكي، لأمّ دوروثي». ما كنتُ لأطلب صورةً مضرَّجةً بالدم كهذه لألدِّ أعدائي، فما بالكِ بصورةٍ[1] لصديقتي تعيسة الحظ.

كان من بين أشد المعجبين بدوروثي قسطنطين الاجالوف، وهو فنان أغلفة جريدة «نيويوركر»، وإيسامو نوغوتشي، النحّات. لا أتذكر الآن أياً منهما اتصلتُ به هاتفياً، وطلبتُ منه كي يأتي لرؤيتي في قضيةٍ عاجلة تتعلق بدوروثي. على كل حال، قلتُ أياً كان الشخص الذي سيصل سأتلف الرسم بمقص مكتبة، وكنتُ أريد شاهداً على فعلتي هذه. في النهاية، على أية حال، وافقتُ على عدم إتلاف الرسم، إذا كانت الراية تعلن أني فوّضتُ أحداً ما برسمه فمن الممكن أن أمحو هذا الإعلان، وأرسم فوقه. وهكذا فإن مُعجب دوروثي أخذ الرسم ومسح التعليق المزعج.

1- يُرجى ملاحظة أننا نستخدم غالباً كلمة صورة picture للدلالة على اللوحة الفنية أو الرسم painting. وقد درج بعض أشقائنا العرب على استخدام هذه الكلمة بالمعنى الذي قصدناه – م.



اللوحة رقم 17 «بورتريه-ذاتي مع قرد»، 1940

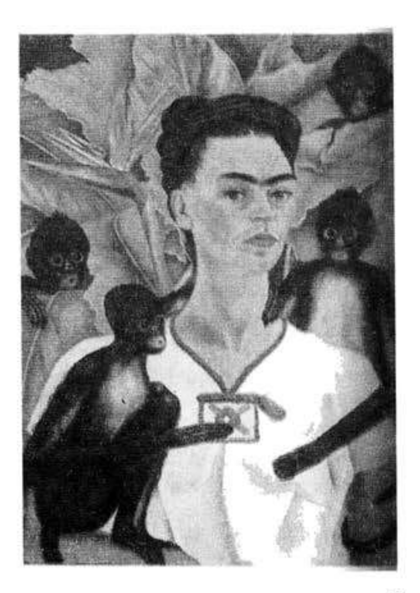




اللوحة رقم 18 «بورتريه-ذاتي بشعر قصير»، 1940



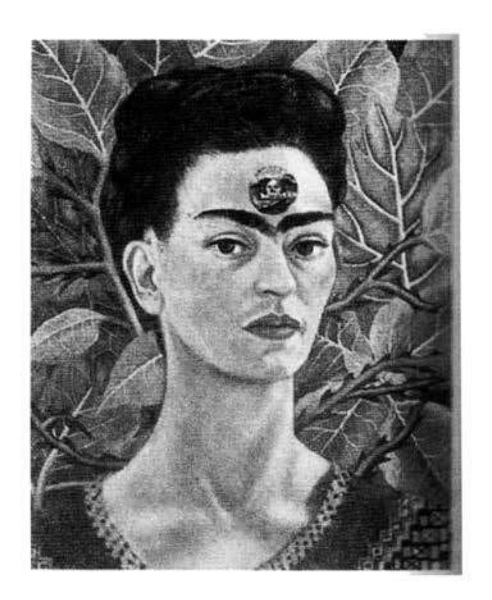
اللوحة رقم 19 «بورتريه-ذاتي»، 1940



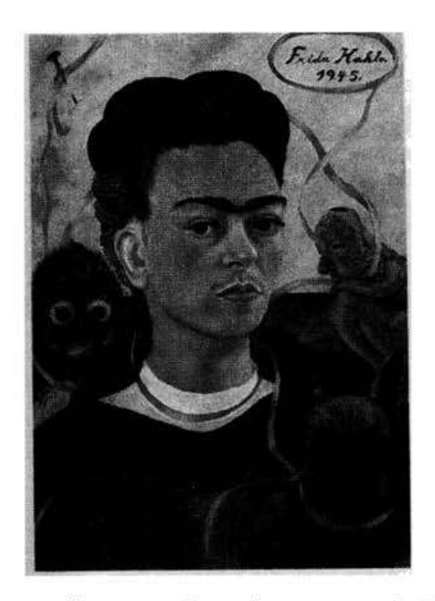
اللوحة رقم 20 «بورتريه-ذاتي مع قرود»، 1943



اللوحة رقم 21 «بورتريه-ذاتي، كـ تيهوانا»، 1943



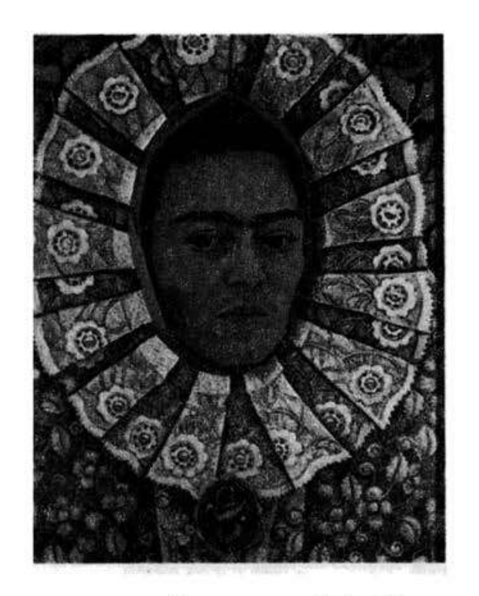
اللوحة رقم 22 «التفكير في الموت»، 1943



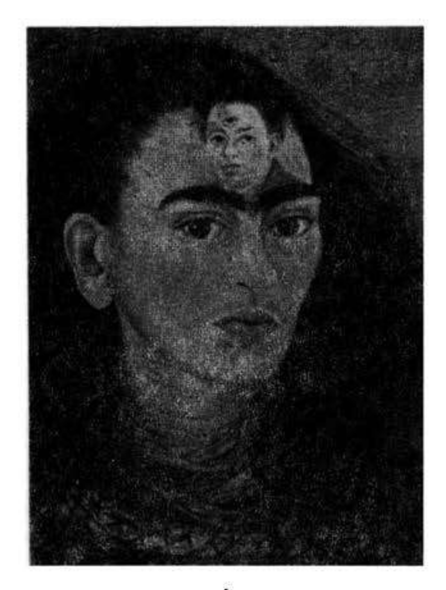
اللوحة رقم 23 «بورتريه-ذاتي مع قرود صغيرة الحجم»، 1945



لوحة رقم 24 «بورتريه-ذاتي»، 1947

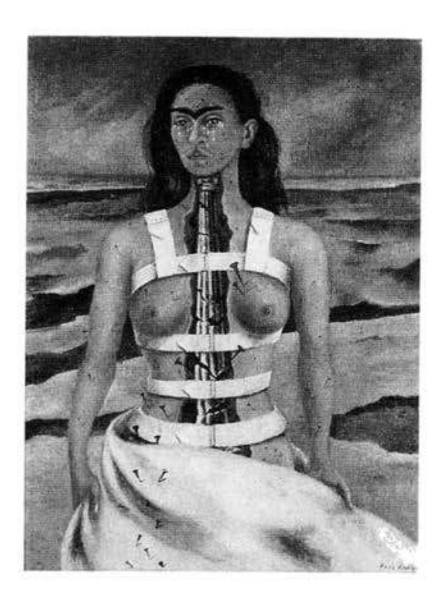


اللوحة رقم 25 «بورتريه-ذاتي»، 1948



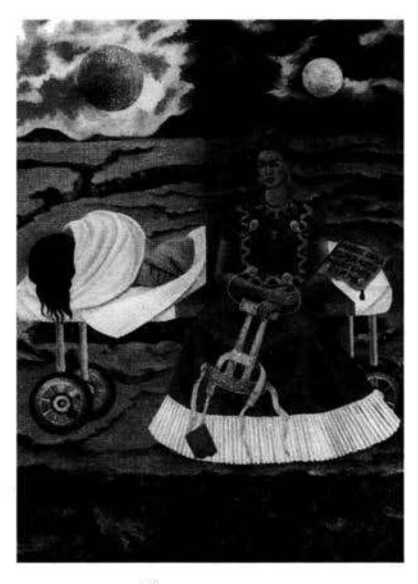
اللوحة رقم 26 «أنا وديبغو»، 1949

لوحة رقم 27 «جذور»، 1943



اللوحة رقم 28 «العمود المكسور»، 1944

اللوحة رقم 29 «من دون أمل»، 1945



اللوحة رقم 30 «شجرة الأمل»، 1946

اللوحة رقم 31 «الغزال الصغير»، 1946

اللوحة رقم 32 «شمس وحياة»، 1947



اللوحة رقم 33 «الحب يعانق الكون، الأرض (المكسيك)، دييغو، أنا والسيد كسولوتل»، 1949

اللوحة رقم 34 «بورتريه-ذاتي مع بورتريه للدكتور فاريل»، 1951

اللوحة رقم 35 «تعيش الحياة»، 1954

رسم فريدا التذكاري لدوروثي هيل تبيّن لاحقاً أنه أقرب ما يكون إلى ستار مزيَّن وراء المذبح *retablo* أكثر من كونه تذكاراً *recuerdo*، وبقدر ما يُظهر الكارثة التي حصلتْ (فضلاً عن موت بطلة القصة)، وهنالك، كما تشير السيدة لوكي، ملاك في السماء. يوجد شريط رمادي على طول الحافة السفلى للبورتريه يحتوي على تعليقٍ كُتب عليه بأحرف حمراء كالدم: «في مدينة نيويورك في الحادي والعشرين من شهر تشرين الأول / أكتوبر 1938، في الساعة السادسة صباحاً، انتحرَتِ السيدة دوروثي هيل بأن رمتْ نفسها من نافذةٍ عالية جداً في بناية [هامبشاير هاوس]. تخليداً لذكرها الطيب [وهنا يأتي فراغ حيث مُسحَتِ الكلمات بالصبغ] هذا الرسم أنجزته فريدا كاهلو». في الجانب الأيمن من الكتابة، تحت كلمة «انتحرتْ» وفوق كلمة «كاهلو» توجد بقعة حمراء يقطّر الدم منها إلى الأسفل. وكما في «*قرصات صغيرة قليلة*»، الدم، المرسوم بصورةٍ مُضلِّلة وبحسب مقياس المُشاهد، يلطِّخ إطار الرسم. يبدو أنه في رسميها المروِّعين جداً لميتتين قاسيتين لامرأتين – كلاهما، بنحوٍ مهم جداً، رُسما خلال الحقبة التي كان فيها ديغو يسبّب لها ألماً مُبرِّحاً – شعرتْ فريدا بأنها مُرغمة على توسيع فضاء الرسم إلى الفضاء الحقيقي للمُشاهد، كي تجعل رعب الموضوع مفهوماً وواضحاً. كانت قد قوّتْ هذا الإحساس بالفورية بأن رسمتْ قدميْ دوروثي هيل من دون حذاءين، مكسوتين بجوربين كي تبدوان بارزتين في فضائنا. القدم ذات التفاصيل الدقيقة لخداع عين المُشاهد[1] تُلقي ظلّاً على كلمة «هيل» في كتابة الرسم.

إن اللاواقعية المكشوفة للفضاء الذي يجري فيه الانتحار هي ميزة من ميزات رسوم فريدا حين يكون الموضوع الحقيقي هو الوحدة أو اليأس. دوروثي هيل ترقد على الأرض البنية، الخالية. لا هو شارع في مدينة، ولا رصيفَ مشاة أمام «همبشاير هاوس»، هذا الفضاء مجهول الاسم هو ببساطة منصة، غير مرتبطة بلغة المقياس أو المنظور الذي تلوح ناطحة السحاب وراءه. في هذا الفضاء، ما من أشياءَ واقعيةٍ تمنحنا قدراتنا على الاحتمال

1– وردتْ في النص الإنكليزي الأصل الكلمتان الفرنسيتان trompe l'oeil: للدلالة على الرسم ذي التفاصيل الدقيقة بقصد إيهام المُشاهد بأن المرسوم شيء حقيقي – م.

في العالم السوي «الواقعي». لا يتوافر شيءٌ يصلح للمس، كي يؤكد سلامة العقل. كل شيء يبدو خيالياً وغير مألوف، كما في كابوس.

برغم كل هذا الترويع، «*انتحار دوروثي هيل*» له جانبٌ لطيف، غنائي بنحوٍ مثير للفضول، أيضاً. إن جمال المرأة الميتة الرقيق، الناضر ما يزال سليماً حتى بعد سقوطها المُرعب. وكذلك علامات سحر دوروثي الأنثوي - فستان «المرأة الفاتكة» مدام أكس، الورود الصفر الصغيرة التي تزين صدار الفستان كانت تعبيراً عن إعجاب رجل. ربما كانت دوروثي هيل ضحية مجموعةٍ من القيم لم تسهمْ فيها فريدا كاهلو، لكن شفقة فريدا بسبب سقوطها - الشفقة العملية والمجازية - وتماثلها مع مأزق صديقتها المتوفاة يُعطي «*انتحار دوروثي هيل*» قوةً خاصةً. مهجورةً من دييغو، فريدا كان بوسعها أن تفهم بسهولةٍ لماذا كان من الجائز أن تقيم المرأة المنبوذة حفلة وداع، وبعدها، وهي لابسة أجمل فساتينها، تقفز إلى موتها. في شهور انفصالها عن دييغو، كانت فريدا تفكر في أحيانٍ كثيرة، كما تعوّدتْ أن تفعل بعد حادثتها، أنه ربما من الأفضل أن تأخذها الصلعاء «*la pelona*» بعيداً. لكن فريدا كانت ما تزال على قيد الحياة: «[ما من ملاذ] [*No hay remedio*]، على المرء أن يتحمل نوائب الدهر». كتبتْ إلى نيكولاس موراي: «دعني أخبرك أيها الصبي، إن هذا الزمن هو الأسوأ في حياتي كلها وأنا مندهشة لأنه بمستطاع المرء أن يصبر ويستمر في العيش». ولكنها، بالطبع، فعلتْ ذلك.

الفصل الثامن عشر

الزواج مجدداً

في 24 أيار/ مايو 1940، أطلقت مجموعةٌ من الستالينيين بمَن فيهم الرسام ديڤيد ألفارو سيكيروس النار من بنادقهم الرشاشة على غرفة نوم تروتسكي. باءتْ محاولة الاغتيال بالفشل - تروتسكي وناتاليا تدحرجا خلف سريرهما وأفلتا من العيارات النارية. «تصرّفوا مثل صنّاع المفرقعات النارية»[1]، قالت فريدا عن المجرمين الذين أسهموا في محاولة الاغتيال، «قتلوا رجلاً أمريكياً يُدعى شيلتون هارتي، دفنوه في Desierto de los Leones، ولاذوا بالفرار. بطبيعة الحال، ألقى البوليس القبض عليهم؛ أودعوا سيكيروس المعتقل إلّا أنّ كارديناس كان صديقه his *cuate*». (أُطلق سراح سيكيروس فيما بعد في أقل من سنة شريطةَ أن يغادر البلاد. مضى سيكيروس إلى تشيلي كي يرسم الجداريات هناك).

بسبب خصامه ذائع الصيت مع تروتسكي، وقع ريڤيرا في الحال تحت الشك، ولم يمضِ وقتٌ طويل بعد محاولة الاغتيال، حتى شاهدتْ پوليت غودار من نافذة الفندق الذي تُقيم فيه رجال الشرطة لمّا تجمعوا كي يطوّقوا استوديو سان أنجيل. اتصلتْ هاتفياً بريڤيرا كي تحذّره، وبـآيرين بوهوس، التي كانت معه في ذلك الحين، حشرتْ ديغو في أرضية سيارتها، غطّته بقطعٍ من قماش اللوحات «الكَنَفَا»، وقادتْ سيارتها مارةً من أمام Police Colonel de la Rosa ورجاله الثلاثين. خلال أسابيع اختبائه، كانت پوليت غودار، قال ريڤيرا، الفرد الوحيد (إضافةً إلى إيرين) الذي يعرف مكان اختبائه. «جلبَتِ الأطعمة الشهية»[2] والخمور خلال زيارات عديدة لها. كان

1- تصرّفوا مثل صنّاع المفرقعات النارية: بامبي: Frida Dice Lo Que Sabe: 1، 7 - ك.

2- جلبَتِ الأطعمة الشهية: هذا الاقتباس والذي يليه من كتاب ريڤيرا «فني، حياتي»: 228، 237 - ك.

حضورها المحبب إلى القلب وحده كافياً كي أستعيد بهجتي». على غرار سيكيروس، كان لريفيرا أصدقاء من بين موظفي الحكومة. اثنان منهم اكتشفا موضع اختبائه وأيضاً، كما روى الحكاية، أقبلوا كي يحذّروه من أنه في خطر وكي يعطوه جواز سفر جاهزاً للدخول إلى الولايات المتحدة الأمريكية، «تسللتُ من المكسيك بهدوء وتوجهتُ مباشرةً إلى سان فرانسيسكو». في حقيقة الأمر، لم تكنْ تلك مغادرةً هادئةً. غادر ريفيرا المكسيك من مطار مكسيكو سيتي، ومضى بجواز سفر نظامي، مع وعد بالحصول على تفويض برسم جدارية لـ«مكتبة سان فرانسيسكو لكلية الطلبة الأصغر سناً» – كي يرسمها، في الواقع، جهاراً، عند «تريشر آيلند Treasure Island»، كجزء من عرض «الفَنّ في أثناء العمل» خلال «معرض غولدن غيت العالمي».

وفي الحال استقر مع إيرين بوهوس في شقة-استوديو في 49 شارع كالهون الواقع في تيليغراف هِل. (كان يخطط لأن يضع بوهوس في جداريته[1]. كان من المؤمل أن ترمز للمرأة-الفنانة، لكنها تركَتِ العمل معه كمستخدمة كما غادرَتِ الاستوديو العائد له قبل أن ينتهي من رسم البورتريه خاصته، لأن أمها، كما قيل، رفضتْ أن تسكن ابنتها مع الرسام كما لو كانا زوجةً وزوج من دون موافقة القاضي أو رجل الدين. استبدل ريفيرا البورتريه بإيمي لو پاكارد، وهي مساعدة أخرى لم تكنْ تقيم في الاستوديو العائد له).

بثيمتها المتعلقة بـ«الوحدة الخاصة بجميع بلدان أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية»، عبّرتْ جدارية «تريشر آيلند» عن مقاربة ريفيرا الحالية للسياسة. على الرغم من أنه انشق عن تروتسكي، ظلَّ (على مدى أعوام قليلة) مناوئاً متحمساً للستالينية وبعد المعاهدة الدولية المبرمة بين هتلر وستالين في العام 1939، أمسى مدافعاً متّقداً عن التضامن في داخل البلدان الأمريكية[2] في معارضة الحكم الاستبدادي. كان هدفه السياسي

1- كان يخطط لأن يضع بوهوس في جداريته: پاكارد، حوار شخصي - ك.

2- [ريفيرا] أمسى مدافعاً متقداً عن التضامن في داخل البلدان الأمريكية: يحكي الشاعر التشيلي بابلو نيرودا عن كونه شهد واحداً من السجالات النارية بين ريفيرا وسيكيروس في هذا الموضوع. وبعد أن فرغا من نقاشاتهما، الرسامان المتشاجران استلا مسدسين ضخمين وأطلقا النار كما لو أنهما رجلٌ واحد، لا على أحدهما الآخر، بل على أجنحة ملائكة جصّ باريس (plaster of Paris) في سقف المسرح. حين بدأتِ الأجنحة الجصّية الثقيلة تهوي على

الحقيقي، أخبر سيغموند فايرستون في رسالةٍ مؤرَّخة في 30 كانون الثاني/ يناير، 1941، هو تأسيس «مواطَنة مشتركة» لكل فرد في الأمريكيَّتين وتحطيم الطغاة البارزين في العصر: هتلر، موسوليني، وستالين. كان يريد أن يخلق[1] ثقافةً ديمقراطية عالميةً مفردة، اتحاداً، قال، بين التقاليد الموغِلة في القِدم الخاصة بـ «الجنوب» والنشاط الاقتصادي في «الشمال».

في جداريته، رسم تصوّره الشخصي للوحدة بين بلدان أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية: ريڤيرا وپوليت غودار كلٌّ منهما أمسك بيد الآخر بينما كانا يحضنان أيضاً شجرة الحب والحياة. كانت عيناها الزرقاوان وعيناه البنيتان متشابكة بحُب، وكان فستانها الأبيض العُذري مرفوعاً إلى الأعلى كي يكشف ساقيها البضَّتَين، المحبَّبتَين، المُبهِجتَين للحواس. هي تمثل «عهد صِبا الفتيات الأمريكيات American girlhood»[2]، شرح ريڤيرا في سيرته الذاتية المكتوبة بقلمه... «أُظهِرتْ باتصال ودّي مع رجل مكسيكي». كان ريڤيرا قد أدار ظهره لفريدا، التي تقف وحيدةً وبيدها الفرشاة ولوحة مزج الألوان «الباليت»، تتطلع عبر النافذة إلى الفضاء بنظرةٍ مجرّدة مثل نظرة «تمثال الحرية». هي «فريدا كاهلو، فنانة مكسيكية[3] ذات خلفية أوروبية محنَّكة تحوّلتْ إلى التقليد التشكيلي المحلّي كعنصر إلهام؛ هي تجسّد الوحدة الثقافية للأمريكيَّتين من أجل [الجنوب]».

مرضتْ فريدا مرضاً شديداً بعد محاولة اغتيال تروتسكي ورحيل ريڤيرا المرتقب إلى الولايات المتحدة. أفلح رامون ميركادير أخيراً في كسب ثقة فريدا وصداقتها، وحين قَتَل تروتسكي بعد ثلاثة شهور، بأن شَجَّ

رؤوس الجمهور، خلا المسرح تماماً وانتهى الجدال برائحة بارود قوية في صالةٍ مهجورة (بابلو نيرودا، *مذكرات*، ترجمة: هاردي سانت مارتن، نيويورك: فارار، شتراوس وجيرو، 1977): 153 – 154 – ك. (هذه المذكرات هي التي ترجمها محمود صبح إلى العربية عن الإسبانية، وحملتْ عنوان: أعترف أني قد عشتُ ؛ صدر بطبعته الرابعة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في العام 2017، وهو واحد من أجمل كتب المذكرات المترجمة إلى لغتنا العربية – م).

1- كان يريد أن يخلق: تيموثي، جي. تيرنر: ماذا جرى لديغو ريڤيرا؟، مجلة *لوس أنجلس تايمز صنداي*، 14 تموز يوليو، 1940: 3، 8 – ك.

2- هي تمثل عهد صِبا الفتيات الأمريكيات American girlhood: ريڤيرا، «*فني، حياتي*»: 245 – ك.

3- فريدا كاهلو، فنانة مكسيكية: وولفي، «*ديغو ريڤيرا*»: 364 – ك.

جمجمته بفأس ثلج، أصابها الذهول والاضطراب. اتَّصلتْ هاتفياً بدييغو في سان فرانسيسكو كي تُطلعه على الأخبار. «قتلوا العجوز تروتسكي»[1] صباح هذا اليوم»، هتفتْ. «أحمق!! *Estúpido* بسبب غلطتكَ قتلوه. لماذا جلبته إلى هنا؟».

لأنها قابلَتِ القاتل في باريس، ودعتْه إلى منزلها في كويواكان كي يتناول الغداء، كانت فريدا مثار شك. كان البوليس قد أخذوها فجأةً واستجوبوها على مدى اثنتي عشرة ساعة[2]. «نهبوا منزل دييغو»[3]، تذكّرتْ، «سرقوا ساعةً جدارية فخمةً كنتُ أعطيتها له، كما سرقوا رسوماً، لوحات مائية، لوحات زيتية، أصباغ، بدلات رجالية - نهبوا المنزل عن بكرة أبيه. كان هنالك سبعة وثلاثون رجل شرطة هنا يتفحّصون بتطفُّل كلَّ شيءٍ بالمنزل. كنتُ أعرف مسبقاً أنهم سيأتون، ورتبتُ الصحف ورميتُ كلَّ الصحف السياسية في سرداب المنزل الكبير الواقع تحت المطبخ. وبعدها أحضروا البوليس ونحن - أنا وشقيقتي - ظللنا نبكي يومين في السجن. وفي غضون ذلك، هذا المنزل تُرك خالياً، وتُرك أولاد شقيقتي الصغار وحدهم، من دون طعام، وتوسّلنا إلى رجلِ شرطة: [تحلَّ بقدرٍ كافٍ من الطيبة بأن تذهب فقط وتعطي للأولاد شيئاً يأكلونه]. بعد مضي يومين أطلقوا سراحنا لأننا لم نرتكبْ إثم الاغتيال ولا إثم إطلاق الرصاص [محاولة الاغتيال التي تزعَّمَها سيكيروس]».

بعد الحرب، في محاولاته الرامية إلى الالتحاق مجدداً بالحزب الشيوعي، زعم ريڤيرا بفخر[4] أنه وفّر ملاذاً آمناً لتروتسكي بغرض أن يتم اغتياله، وبعض الأشخاص ناقشوا أن دييغو وفريدا ربما كانا في الحقيقة قد لعبا دوراً في مكيدة مقتل تروتسكي. يبدو هذا شيئاً بعيد الاحتمال: ربما لم يكنْ الاثنان، فريدا وديغو، يؤيدان القواعد الأخلاقية التقليدية، لكنهما لم يكونا عديمي الأخلاق، وكانا يعشقان الحياة بشغفٍ لا نظير له وليس

1- قتلوا العجوز تروتسكي: بامبي، Frida Dice Lo Que Sabe: 7 - ك.

2- كان البوليس... استجوبوها على مدى اثنتي عشرة ساعة: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 239 - ك.

3- نهبوا منزل دييغو: بامبي، Frida Dice Lo Que Sabe: 1 - ك.

4- زعم ريڤيرا بفخر: تيبول، حوار شخصي وحوارات أخرى - ك.

بوسعهما أن يقتلا، مهما كانت إملاءات «الكومنترن»[1]. كان تبجّح ريفيرا نموذجاً لانتهازيته السياسية الفظّة، على غرار قوله إنه قاتل جنباً إلى جنب مع زاباتا أو لينين أو، كما قال للشاعر التشيلي بابلو نيرودا[2]، الذي زار المكسيك في العام 1940، إن جزءاً منه يهودي وهو الأب الحقيقي للجنرال النازي رومل (قال لآخرين إن بانشو ڤيللا هو والد رومل)، وهي «حقيقة» حذّر نيرودا يجب أن تبقى طَيَّ الكتمان لأن إفشاءها ستترتب عليه عواقبُ عالمية وخيمة. سياسياً، كان دييغو متقلّباً، حين سمع، في خمسينيات القرن العشرين، بأنباء قتل بيريا، زعيم المخابرات السوفيتية، الـ«GPU»، التفت إلى صديقته الناقدة راكيول تيبول وبادرها قائلاً: «راكيوليتو، علينا أن نفتح قنينة[3] فودكا كي نشرب نخب عودة التروتسكيين إلى السلطة في الاتحاد السوفيتي». أفكاره المتعلقة بالتضمينات السياسية بعيدة المدى لمقتل تروتسكي في حينها، احتفظ بها لنفسه. لكن التضمين الشخصي، قصير الأمد كان واضحاً: أمر حارساً مسلّحاً[4] بحمايته بينما هو يرسم في «تريشر آيلاند»، لأنه كان مقتنعاً بأنه ستكون هنالك حالات ثأر ضده.

لئن لم يقضِ دييغو ساعاتٍ كثيرةً حداداً على رفيقه السابق، انزعج بعمق حين تناهى إلى سمعه خبر اعتقال فريدا واستفحال مرضها. مضى إلى الدكتور إليوسير لطلب مشورةٍ طبية نيابةً عنها. نصحه الطبيب بأن تأتي فريدا إلى سان فرانسيسكو، واتصل بها هاتفياً كي يخبرها بأنه لا يوافق على العلاج الطبي الذي كانت تأخذه في المكسيك. في رأيه، كانت مشكلتها هي «أزمة أعصاب»، وأن العملية الجراحية التي اقترح الأطباء المكسيكيون إجراءها ليستْ علاجاً.

> دييغو يحبكِ حباً جماً[5] [كتب الدكتور إليوسير]، وأنتِ تبادلينه هذا الحب. وكذلك هي الحالة، وإنكِ تعرفين أحسن مني، أنه بالإضافة اليك

1- الكومنترن: الشيوعية الأممية The Commuist International، وتُسمى أيضاً the Third International (1919 – 1943): منظمة شيوعية عالمية للدفاع عن الشيوعية الأممية – م.
2- قال للشاعر التشيلي بابلو نيرودا: نيرودا، *مذكرات*: 153 – 154 – ك.
3- راكيوليتو، علينا أن نفتح قنينة: تيبول، حوار شخصي – ك.
4- أمر حارساً مسلَّحاً: پاكارد، حوار شخصي – ك.
5- دييغو يحبكِ حباً جماً: الدكتور ليو إليوسير، رسالة إلى فريدا كاهلو، أرشيف فريدا كاهلو – ك.

يحب شيئين آخرين حباً كبيراً – أولاً: الرسم، ثانياً: النساء عموماً. لم يكنْ يوماً، ولن يكون، أحادي الزواج[1]، وهو شيء أحمق ومضاد للبيولوجيا.

فكّري ملياً، فريدا، على هذا الأساس. ماذا ترومين أن تفعلي؟

إن كنتِ تحسبين أن بوسعكِ أن تتقبلي الحقائق كما هي عليه، أن بوسعكِ أن تعيشي معه في ظل هذه الظروف، وكي تعيشي بسلم تقريباً فعليكِ ألا تُظهري غيرتكِ الطبيعية في حمأة عمل، رسم، العمل بصفة معلمة، مهما يُحتمل أن يكون ذلك العمل... واشغلي نفسكِ إلى أن يحين وقت نومكِ كل ليلة مُنهَكةً من العمل [ثم تزوجيه].

هذا الخيار أو الآخر. فكّري ملياً، عزيزتي فريدا، وقرّري.

قررتْ فريدا. في مطلع أيلول/ سبتمبر طارتْ إلى سان فرانسيسكو، حيث قابلها دييغو والدكتور إليوسير في المطار. بعد أن قضتْ بضعة أيام مع دييغو في شقته، أُدخلتْ في «مستشفى القديس لوقا Luke»، حيث رفض الدكتور إليوسير التشخيص المُهلِك[2] للأطباء المكسيكيين ونصحها بالراحة والامتناع عن تناول الكحول. كما وصف لها العلاج الكهربائي وعلاج الكالسيوم. وسرعان ما استعادتْ عافيتها ومعنوياتها. «كنتُ مريضةً جداً[3] في المكسيك»، كتبتْ إلى سيغموند فايرستون في تشرين الثاني/ نوفمبر من نيويورك سيتي، حيث مضتْ إلى هناك كي تنسق مع جوليان ليڤي معرض سنة 1942 المقترَح وكي تظهر بالـ «كوستم» الذي جلبته لها لوبي مارين أمام بيرترام وولفي وناشره كي يفتري عليها بطرائق شتى في سيرته الذاتية عن ريڤيرا، واستطردتْ فريدا قائلةً (بالإنكليزية):

ثلاثة أشهر وأنا مستلقية في جهاز مُرعب على ذقني جعلني أعاني آلاماً مبرِّحة تضاهي آلام الجحيم. جميع أطباء المكسيك كانوا يظنون أنه يتعيَّن عليَّ إجراء عملية جراحية في عمودي الفقري. اتفقوا جميعاً على أني مصابة

1- أحادي الزواج monogamous: الرجل الذي يؤيد الزواج من امرأة واحدة، ديغو ريڤيرا لم يكنْ كذلك بحسب رأي الدكتور إليوسير – م.

2- حيث رفض الدكتور إليوسير التشخيص المُهلِك: بحسب تيريزا ديل كوندي، شخص الدكتور إليوسير شلل أطفال (ديل كوندي، *حياة فريدا كاهلو*: 29) – ك.

3- كنتُ مريضةً جداً: رسالة إلى سيغموند فايرستون (غير مؤرخة؛ ختم البريد، الأول من تشرين الثاني / نوفمبر، 1940) – ك.

بالتدرن الرئوي في العظام جراء الكسر القديم الذي كابدتُه قبل أعوام طويلة خلتْ في حادثة سيارة. أنفقتُ كل المال الذي بحوزتي كي أزور جميع اختصاصيي العظام هناك، وكلُّهم حكوا لي القصة عينها. انتابني خوفٌ شديدٌ بحيث كنتُ متيقنةً من أني سأموت لا محالة. زيادةً على ذلك، شعرتُ بقلقٍ شديد على ديغو، لأنه قبل مغادرته المكسيك لم أكنْ أعرف أين كان طَوَال الأيام العشرة التي سبقتْ ذلك، بعد [قبل] ذلك بمدةٍ قصيرة كان بمستطاعه أن يغادر أخيراً، أولى محاولات اغتيال تروتسكي حصلتْ، وبعدها، قتلوه. لذلك فالموقف كله بالنسبة لي، من الناحية الجسدية والأخلاقية، هو شيءٌ لا يسعني أن أصفه لك. في بحر ثلاثة أشهر فقدتُ 15 رطلاً (باونداً) من وزني وشعرتُ بأني حقيرة lousy بكلّ معنى الكلمة.

قررتُ أخيراً أن آتي إلى الولايات المتحدة وألّا أبالي بالأطباء المكسيكيين. لذلك جئتُ إلى سان فرانسيسكو. وهناك رقدتُ في المستشفى ما يزيد على الشهر. أجروا لي كل الفحوصات المتاحة ولم يجدوا أيَّ تدرن رئوي، ولا حاجةَ لأي تداخل جراحي. يمكنكَ أن تتخيّل مبلغ سروري، وكم شعرتُ بالارتياح [*هكذا*]. فضلاً عن ذلك، رأيتُ ديغو، وهذا الأمر ساعدني أكثر من أيّ شيءٍ آخر...

وجدوا أن لديَّ التهاباً infection في الكليتين وهذا الالتهاب هو الذي يسبِّب التهيّج الهائل في الأعصاب الذي يخترق الساق اليمنى ويسبب كذلك فقر الدم الشديد. تفسيري لم يبدُ علمياً جداً، لكن هذا ما فهمتُه مما أخبرني به الأطباء. على كل حال، أشعر أني أحسن حالاً نوعاً ما وأنا أرسم قليلاً. سأرجع إلى سان فرانسيسكو وسأتزوج مجدداً من ديغو (إنه يريدني أن أفعل هذا لأنّه يقول إنه يحبني أكثر من أية فتاة أخرى). إني سعيدةٌ جداً... سنكون معاً من جديد، وسوف تستقبلنا معاً في منزلك [إنها تشير إلى الصورتين الذاتيتين اللتين فوّضهما فايرستون برسمهما].

أعلنتْ فريدا الزواج مجدداً عملياً، إلّا أنّ القرار الأخير لم يكنْ بتلك البساطة. من بين التعقيدات هو علاقتها الغرامية بالشاب هاينز بيرغرون، وهو الآن تاجر وجامع لوحات فنية محترم جداً، يومئذ كان لاجئاً في سن الخامسة والعشرين من ألمانيا النازية. في إطار عمله كموظف علاقات عامة لدى «المعرض العالمي البوابة الذهبية» قابل ديغو ريڤيرا، وأصبح الرجلان صديقين. ذات يوم، ذكر

ريفيرا أن فريدا أتتْ إلى سان فرانسيسكو كي يفحص الدكتور إليوسير ساقها. «أخذني إلى المستشفى»[1]، يتذكّر بيرغرون، «ولن أنسى ما حييتُ الطريقة التي نظر فيها إليّ عندما قال، قبيل دخولنا إلى حجرة فريدا، [فريدا سوف تسحرك أيّما سحر]. قال ذلك بأسلوب واضح. كان ديغو حاداً وحدسياً إلى حدٍّ كبير؛ كان يعرف ماذا سيحصل. ربما حتى أنه كان يريد أن يحصل ذلك. في داخله يقبع شيءٌ شيطاني. أرشدني في الدخول. قادني من يدي».

حين دلف الشاب النحيل بالعينين الكبيرتين المغويتين، بالجمال الشاعري الهشّ، ذي الرهافة الرومانسية، الأنثوية تقريباً إلى غرفة فريدا، «كان هنالك نجاح»، يقول بيرغرون. «كانت مُذهلةً، جميلةً كما هي عليه في رسومها ضبطاً. أنا بقيتُ وذهب ريفيرا. كنتُ أزور فريدا يومياً طَوَال الشهر الذي كانت راقدةً فيه بالمستشفى».

كانت لديهما خلوة صغيرة – كانت قاعدة المستشفى تنصُّ على أنه ليس بوسع المرضى أن يعزلوا أنفسهم في داخل حجراتهم، وكانت الحجرات ذوات أبواب دوّارة – لكن «خطر الاكتشاف»، يقول بيرغرون، «ضاعف قوة اختلائنا بأحدنا الآخر. لأنه بالنسبة لشابّين جامحين نوعاً ما – وكانت فريدا امرأةً، عاطفيةً، جامحةً جداً – كان الخطر قد أعطى حافزاً مُضافاً».

لما قصدتْ فريدا نيويورك، سافر هاينز بيرغرون معها، يغادر سرّاً قبلها بيومٍ واحد، وبعدها ينتظرها في محطة توقف معينة خلال الطريق. أمضى الاثنان ما يقرب من شهرين معاً في «باربيزون–پلازا هوتيل». «كنا سعيدين جداً. كانت فريدا مصدر إلهام هائل بالنسبة لي. جرّتني إلى الحفلات. في بيئة جوليان ليڤي، كانت هنالك كثيرٌ من الحفلات. مع أنّ رِجلها كانت تؤلمها، كان باستطاعتها أن تتحرّك هنا وهناك بسهولةٍ شديدة».

كانا يتقاسمان إحساساً جاهزاً بالفكاهة وبإدراك شخص أجنبي للأشياء الغريبة في الولايات المتحدة الأمريكية. في الصباحات، في سبيل المثال، لما كانا يطالعان الجرائد، كانت تنفجر فريدا ضاحكةً على الصور الفوتوغرافية التي أرفقها كُتّاب الأعمدة الصحفية بنصوصهم. «انظُرْ إلى تلك الرؤوس

1– أخذني إلى المستشفى: هاينث بيرغرون، حوار شخصي، نيويورك سيتي، تشرين الثاني / نوفمبر 1981 – ك.

المخبولة!»، تقول. لم يكنْ بمستطاعها أن تتخيّل لماذا تزعج الصحيفة نفسها بأن تنشر الصور الفوتوغرافية لهذه الوجوه غير الجذابة. «هذا شيء لا يُطاق. لا بدّ أنهم مجانين في هذا البلد!»، صاحتْ. ثَمَّة شيءٌ آخر وجدته فريدا مضحكاً بنحوٍ مدوٍ وهو قناة الفطور الأوتوماتيكيّة في غرفة الفندق. بعد وضع الطلب، يضغط المرء على زرٍّ ما وكذلك، يشرح بيرغرون، «يا سلام. تُرْمُسٌ من القهوة وطبقٌ من الخبز المحمَّص ينزلان في الفخ!».

«يا إلهي، هؤلاء الأمريكيين»، هتفتْ فريدا. «كلّ شيء في هذه البلاد آليٌّ حتى الفطور!». لكن بمضي الأسابيع، حصلتْ خصومات عنيفة. «كانت فريدا امرأةً عاصفةً. كنتُ حسَّاساً وغير ناضج». الفراقات أعقبتها مصالحات. لم تكنْ مستغرقةً تماماً في الحب حالها حال رفيقها، ولأنها تكبره بثمانية أعوام، ربما كانت فريدا متعجرفةً بعض الشيء. «كانت تأخذ العلاقة بيننا بنحوٍ غير مقصود أكثر مني»، يقول بيرغرون، «كان فيها بؤس كبير لي. إنما من المحتمل، أيضاً، أنها كانت تطلب مني أكثر مما أستطيع أن أمنحها إياه. لم أكنْ بالغاً بما يكفي كي أقودها. كنتُ أرغب بأن أفوز في حياتي الخاصة، وأحسستُ أني مع فريدا لن تكون هنالك تعقيدات وعوائق كبيرة. كانت تعاني من آلام مبرِّحة. كانت علاقتها مع دييغو صعبةً إلى حد كبير. لم تعدْ تنجحُ الأشياء معها. كانت تعيسةً إلى حد كبير معه. من الناحية الثانية، شعرتْ أنها كانت بحاجة إلى فردٍ قوي كي تستند عليه. كان ريفيرا رجلاً ثقيلاً من الناحية الجسدية: بنحوٍ ما كان حيواناً ضخماً، وكانت هي في منتهى الهشاشة جسدياً وعقلياً. لم يهبها شيئاً صلباً كي تستند عليه».

انتهتْ أنشودة نيويورك الرَعَويَّة بنحوٍ موجع. قبلتْ فريدا طلب ريفيرا بالزواج منها مجدداً، وقفل بيرغرون عائداً إلى سان فرانسيسكو قبل أن تفعل ذلك. لم يرَ أحدٌ منهما الآخر ثانيةً.

في الحقيقة، طلب دييغو يدها مراتٍ عدة، حيث كان الدكتور إليوسير وسيطاً بين الاثنين، محذِّراً إياها من أنَّ ريفيرا لن يُصلِحُ حالَه[1]، ومُخبراً ريفيرا أن الانفصال فاقَم من ألم فريدا وأنه من خلال الزواج منها مجدداً يمكنه أن يساعدها في البقاء بحالةٍ جيدة. كان دييغو يعرف أنَّ صحة فريدا

1- محذِّراً إياها أن ريفيرا لن يُصلح حاله: ريفيرا، «فني، حياتي»: 242 – ك.

آخذة في التدهور. «سأتزوج منها»[1]، قال لإيمي لو پاكارد، «لأنها تحتاجني حقاً». إنما في الحقيقة كان يحتاجها هو أيضاً. كان للانفصال، قال، «تأثيرٌ سيّئٌ علينا نحن الاثنين»[2].

تلقتْ فريدا النصيحة من أصدقاء آخرين أيضاً. كتبتْ أنيتا برينر إليها عن «حماقة» دييغو وتكلّمتْ من وجهة نظر امرأة كانت تعرف فعلاً ما هو الاستقلال، وكذلك كامرأة ذات تبصُّر قوي في الطبيعة الإنسانية، قالت (بالإسبانية):

إنه بالأساس فردٌ حزين[3]. إنه يبحث عن الدفء وعن جوٍّ معيَّن موجودَين دوماً في مركز الكون تحديداً. بطبيعة الحال، هو يبحث عنكِ. مع أنّي لستُ متأكدةً ما إذا يعرف أنكِ الوحيدة من بينهن جميعاً التي تحبه حباً حقيقياً. (ربما أنجلينا [بيلوف] أيضاً). من الطبيعي أن ترغبي بالرجوع إليه، لكني لن أفعل ذلك، لأن ما يجذب دييغو إليكِ هو ما يعوزه، وإذا لم يربطكِ تماماً برباط الزوجية، سوف يستمر بالبحث عنكِ وسوف يظل يحتاج إليكِ. يود المرء، بالطبع، أن يكون قريباً منه وأن يساعده، أن يعتني به، أن يكون صحبته، إلّا أنّ هذا شيءٌ يعجز عن تحمُّله. في كل مرة يلف فيها منعطفاً ما يكون عاطفياً على نحو رومانتيكي. وستكونين أنتِ القمر في هذا الوضع المراوغ... يبدو لي أنه بالنسبة إليكِ من الأفضل أن تكوني مغناجاً. لا تجعلي نفسكِ مربوطةً تماماً برباط الزوجية؛ افعلي شيئاً ما بحياتكِ الخاصة؛ لأن هذا هو ما يخفّفُ الصدمة حين تأتي الضربات والسقطات. في المقام الأول، في الداخل، الضربة ليستْ قويةً جداً إنْ كان هنالك شيءٌ ما يبيح للمرء أن يقول: هو ذا أنا، أنا أساوي شيئاً ما. أنا لستُ متطابقةً تماماً مثل ظل شخصٍ آخر بحيث إنّي حين لا يسعني أن أكون في ظلهم فأنا لا شيء، وأشعر أنهم أهانوني وأذلّوني إلى درجةٍ ما بحيث لن يعود بمستطاعي التحمّل أكثر. بالأساس ما أقوله حالياً هو إن المرء يعتمد على نفسه فقط، ومن هناك لا بدّ أن يأتي كل شيء يحتاجه كي يتحمل الأشياء وكي يقوم بالأشياء، من أجل المزاح الجيد، من أجل كل شيء.

1- سأتزوج منها: پاكارد، حوار شخصي - ك.

2- كان للانفصال... تأثيرٌ سيئ علينا نحن الاثنين: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 242 - ك.

3- إنه بالأساس فردٌ حزين: أنيتا برينر، رسالة إلى فريدا كاهلو، 25 أيلول سبتمبر، 1940، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

على الرغم من نصيحة برينر أرسلتْ فريدا برقيةً لاسلكية إلى الدكتور إليوسير من نيويورك في 23 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1940، تخبره بأنها ستصل إلى سان فرانيسكو في 28 تشرين الثاني/ نوفمبر وتطلب منه أن يحجز لها غرفةً في فندق «ليس ممتازاً جداً». كانت الأسابيع التي قضتها في منهاتن قد «رفعتْ معنوياتها». كانت قد رأتْ أصدقاءَ قدامى[1] وحتى أنها تمكنتْ من إكمال رسومٍ قليلة[2]. طلبتْ منه أن يخبر الجميع بوصولها: «أريد أن أفلت من الذهاب من أجل افتتاح اللوحات الجصّية. لا أريد أن أقابل بوليت والنسوة الأخريات ذوات المقام الرفيع». أجاب الطبيب أنه يتعيَّن على فريدا أن ترسل أمتعة السفر خاصَّتها مباشرةً إلى منزله، الذي سيكون تحت تصرفها.

كانت هنالك، بحسب ريڤيرا، حالات معينة وافقتْ فيها فريدا على الزواج منه ثانيةً (ربما كان لنصيحة أنيتا برينر بعض التأثير على كل حال):

... إنها تعيل نفسها مالياً[3] من صفقات عملها الخاص؛ بحيث أسدِّدُ نصفَ نفقات أسرتنا - لا أكثر؛ وألّا يكون بيننا اتصال جنسي؛ في تفسير هذا الشرط الأخير، قالت إنه، مع صور جميع نسائي الأخريات اللواتي يومضن في بالها، في الأرجح لا يسعها أن تعاشرني جنسياً، لأن عائقاً سايكولوجياً سينبجس فوراً ما إن أُحرِزَ أيَّ تقدّم.

سأكون في منتهى السعادة في حال عودة فريدا وسأوافق على كل شيء.

1- كانت قد رأتْ أصدقاءَ قدامى: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 241 - 242 - ك.

2- أنها تمكنتْ من إكمال رسوم قليلة: فريدا كاهلو، رسالة إلى إيمي لو باكارد، 24 تشرين الأول أكتوبر، 1940، أرشيف باكارد الشخصي. قالت فريدا إنها ستؤوب إلى سان فرانسيسكو من نيويورك حالما تنتهي من رسم لوحة واحدة أو لوحتين - ك.

3- أنها تعيل نفسها مالياً: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 242. بعد مضي عامين على الزواج مجدداً، حين كانت فريدا تُري *الفريداتان* لمراسل صحافي، دلف ريڤيرا إلى الحجرة. أخبر الزائر بوقار أنها رسمته خلال مدة طلاقهما، ولهذا رسمتْ فريدا قلبها كسيراً ونازفاً. هتف الزائر قائلاً: لا بدّ أنها تحبكَ حباً جماً! هل سبق لها، بالمصادفة، أن أعطتكَ الرسم كي تستطيع أن تفهم هذا الأمر؟، أوه، لا! ردَّ عليه ريڤيرا. لم يكنْ ذلك ضرورياً. كما ترى، لم أتوقفْ عن حبي لها؛ ما هو أكثر، لقد طلّقتها لأني حسبتُ أنها سوف تفرح إذا ما استعادتْ حريتها. لكني حين اقتنعتُ أنها لن تفعل ذلك، رجعتُ إليها وتزوجنا ثانيةً (بيتي روس، Como Pinta Frida Kahlo Esposa de Diego, las Emociones Intimas de la Mujer) - ك.

في 8 كانون الأول/ ديسمبر، 1940، عيد ميلاد دييغو الرابع والخمسين، تزوَّجا هو وفريدا ثانيةً. كان الحفل موجزاً. كانا قد طلبا إجازةً في 5 كانون الأول/ ديسمبر. كان موظف الإقليم قد جلب أوراق الزواج إلى قاعة المحكمة، التي فُتحتْ بشكلٍ خاص لزفاف الأحد. كان الزواج قد تم على يد[1] قاضي البلدية جورج شوينفيلْد، ولم يحضرْ سوى صديقين، مساعد ريڤيرا آرثر نيندورف وزوجته أليس. لبستْ فريدا «كوستماً» إسبانياً بتنورةٍ خضراء وبيضاء طويلة وشالاً بنيّاً. بدا وجهها جميلاً لكنه منهكٌ بسبب شهور المعاناة. ما من حفل استقبال. في الواقع، كان ريڤيرا مغرماً على الدوام بالرسم، مضى للعمل في «تريشر آيلند»[2] في يوم زفافه نفسه. هناك أمام جمهورٍ من المساعدين الذين يكنون له التقدير وعامة الناس ممَّن أتوا كي يروا شعبة «الفَنّ في أثناء العمل» في المعرض، خلع قميصه كي يُظهر قميصه الداخلي المكسو بطبعات أحمر شفاه زوجته، وكان بلون أحمر ضارب إلى الأرجواني.

بعد الزفاف، ظلَّ الاثنان، فريدا ودييغو، معاً نحو أسبوعين في كاليفورنيا قبل عودتها إلى المكسيك كي تقضي عيد الكريسماس رفقة أسرتها. «*Emilucha Linda*»[3]، كتبتْ إلى إيمي لو پاكارد (بالإسبانية) من كويواكان:

تلقيتُ رسالتَيكِ القصيرتين، شكري الجزيل صديقتي *compañera*. إني متلهفة لأن تنهي كل العمل كي تأتيا كلاكما إلى Mexicalpán de las Tunas. ماذا أعطي كي أكون قريبةً منكِ بحيث يكون بمستطاعي أن أزوركِ اليوم لكن ما من فائدة، عليّ أن أتحمَّل الانتظار، أختي.

اشتقتُ لكما معاً، وشوقي لا حدود له... لا تَنسيني. إني أعهد بالطفل - الكبير [دييغو] إليكِ بكل جوارحي، وأنتِ لا تعرفين كم أنا ممتنةٌ كونكِ مهتمةً وتعتنين به من أجلي. قولي له بألّا يغضب كثيراً وأن يتصرف على سجيته.

1- كان الزواج قد تم على يد: جريدة «*لوس أنجلس تايمز*»، 9 كانون الأول «ديسمبر، 1940»: «دييغو ريڤيرا، رسّام جداريات مكسيكي، يتزوج من زوجته السابقة»، قصاصة جريدة في ملف كارين وديفيد كرومي - ك.

2- ريڤيرا... مضى للعمل في تريشر آيلند: پاكارد، حوار شخصي - ك.

3- *Emilucha Linda*: رسالة إلى إيمي لو پاكارد (غير مؤرخة باليوم والشهر، 1941)، أرشيف پاكارد الشخصي - ك.

الآن إني أعدُّ فقط الساعات والأيام قبل مجيئكما إلى هنا... احرصي على أن يرى ديغو طبيب العيون في لوس أنجلس. وألا يأكل كثيراً من السباغيتي كي لا يغدو بديناً جداً...

في شهر شباط/ فبراير انتهتْ جدارية «تريشر آيلند»[1] وتفويضات رسوم قليلة أخرى. أُلقي القبض على قاتل تروتسكي، ولم يتَّهمْ ريڤيرا كونه شريكاً له في الجريمة. حزم دييغو أمتعته ورحل فوراً إلى بلاده المكسيك حيث تقيم فريدا، وهناك انتقل للسكن في المنزل الأزرق الواقع في «شارع لونديرس»، واحتفظ بمنزل سان أنجيل كاستوديو له.

كانت فريدا قد جهزتْ حجرة نومه في كويواكان بعنايةٍ تنمُّ عن الودّ. كانت ذات سرير خشب داكن واسع بما يكفي كي يستوعب بنيته الضخمة ووسائد تبعث على الفرح، مطرزة (ربما طرزتها فريدا) بالأزهار و«بالأشياء التافهة الحلوة». على الحائط وضعتْ حامل سُتَر (جمع سُتْرة) على أمل أن يعلّق عليه بدلاته السروالية «بدلات الأوفارول»، قبعة ستيتسون، والملابس الأخرى على الكلابات بدلاً من أن يُسقطها على البلاط. وكانت هنالك رفوف لأوثانه، أوثان العهد قبل الكولومبي، خزانة خفيضة ذات مرآة وأدراج كي يحفظ فيها قمصانه الضخمة، وطاولة للكتابة. (بالطبع، احتفظ بغرفة نوم في سان أنجيل له أيضاً: في تلك المناسبات حين كان يصحب الأمريكيات كي «يَرين المناظر الطبيعية» للمكسيك ويأسرهن بعينيه المتلألئتين، الجاحظتين[2] وبسمته البوذية، اللطيفة، كان يحتاج إلى موقعٍ يأخذهن إليه بعد رجوعهن إلى المدينة).

مصالحة آل ريڤيرا سرعان ما ترسَّختْ وتحوّلتْ إلى نمطٍ مريح، معقول، نمط لم يعدْ يقرره دييغو وحده بشكل رئيس، بل بالاتفاق أو التنازل المشترك؛ من الآن فصاعداً، الشروط التي عاشتْ بها فريدا حياتها ستكون شروطها هي. كونها كسبَتِ استقلالها وثقتها بنفسها من خلال معارضها الفنية ومن

1- جدارية تريشر آيلند: نُقلَتِ الجدارية أخيراً إلى صالة استقبال قاعة اجتماعات auditorium مخصصة للفنون في [سان فرانسيسكو جينيور كولج] - ك. اسم الجدارية بالإنكليزية: the Treasure Island mural، ومعناها: جدارية جزيرة الكنز - م.

2- وصفَتِ الكاتبة عينيْ ديغو ريڤيرا بـ hyperthyroid، وهذا المصطلح يعني عينيه المصابتين بمرض تضخم الغدة الدرقية، أي بمعنى العينين الجاحظتين بسبب هذا المرض، وهذه العَرَض المرضي شائع لدى الأشخاص المصابين به - م.

خلال إصرارها على الاستقلال المالي والجنسي، أمستْ أمومية أكثر حيال ديغو، وهو موقف يتضح بجلاء في رسالتها إلى الدكتور إليوسير المؤرّخة في 15 آذار، 1941:

حضرة الطبيب الغالي *Querisidismo Doctorcito*

كنتَ على حق لمَّا ظننتَ أني بغل لأني حتى لم أكتبْ إليك حين وصلنا إلى Mexicalpán de las Tunas، إنما ينبغي لك أن تعرف أن ذلك لم يكنْ بسبب الكسل الخالص من ناحيتي بل لأني حين وصلتُ كان لديّ أشياء كثيرة كي أرتبها في منزل ديغو، وعليك أن تأخذ فكرة عن الطريقة التي يحتاج فيها إلى الاهتمام والرعاية وكيف يمتص هو الوقت، بما أنه منذ أن وصل إلى المكسيك بات في حالة دعابة شيطانية سيئة إلى أن كيّف نفسه ثانيةً مع إيقاع بلاد الجنون هذه. هذه المرة المزاج السيئ طال أكثر من أسبوعين، إلى أن أحضروا له بعض الأوثان العجيبة من ناياريت ولما شاهدها بدأ يحب المكسيك من جديد. كذلك، في أحد الأيام، تناول وجبة *mole* بطة شهية جداً، وهذا ساعد أيضاً على أن يُعيد إليه سعادته القصوى في الحياة. أتخم نفسه بوجبة *mole* بطة بحيث إنّي حسبتُ أنها سوف تسبب له عسر الهضم، لكن كما تعرف إن لديه مقاومة يمكنها أن تكون أهلاً لأي اختبار. بعد هذين الحدثين، الأوثان من ناياريت ووجبة البطة، قرَّر أن يذهب إلى الخارج كي يرسم بالألوان المائية في كسوتشيميلكو، ورويداً رويداً أمستْ روحُ دعابتِه أفضل.

مضتْ فريدا لتخبر الطبيب فيما يتصل بحياتها ومصاعبها مع ضيفتها جين وايت، التي رافقتها إلى المكسيك. عيوب جان وايت، كما تراها فريدا، هي الطيش، الكسل، والنزعة الستالينية:

لستُ بصدد التباهي، إنما لو كانت هي عليلة، فإن حالتي المَرضية أسوأ من حالتها، وعلى الرغم من ذلك، أجرجر قدمي ما استطعتُ إلى ذلك سبيلاً، أفعل شيئاً ما، أو أسعى لأن أنجز بأفضل ما يمكن التزامي برعاية ديغو، أحاول أن أرسم قرودي الصغيرة أو أن أجعل منزلي مرتباً في الأقل، علماً أن هذا يعني أن أقلّص مصاعبَ كثيرةً تواجه ديغو وأن أجعل حياته أقل إرهاقاً بما أنه يعمل كالحمار كي يوفر لنا لقمة العيش...

وهبتُ نفسي العزيمة بأني على الرغم من كوني عرجاء، من الأفضل ألا أعير مرضي اهتماماً كبيراً، لأنه بأيّ حال من الأحوال يستطيع المرء أن يركل الدلو ببساطة بأن يعثر بقشرة موز. قلْ لي ماذا تفعل حالياً، حاولْ ألّا تعمل ساعاتٍ كثيرةً جداً، خصِّصْ وقتاً أطول للمتعة واللهو، بما أن الطريق الذي يمضي فيه العالم قريب من الموت ولا يستحق الأمر أن نغادر العالم من دون أن يكون لنا نصيب من اللهو القليل في الحياة...

بحسب إيمي لو پاكارد[1]، التي أقبلتْ إلى المكسيك مع ريڤيرا كي تواصل عملها كمساعدةٍ له، والتي أقامتْ في المنزل الأزرق في سان أنجيل ما يقرب من العام، يبدأ اليوم المثالي في منزل ريڤيرا بوجبة فطور متمهلة خلالها تقرأ فريدا أو إيمي لو صحيفة الصباح، التي تحفل بأنباء الحرب، بصوتٍ عالٍ على مسمع دييغو، الذي كان يعاني من مشكلةٍ ما في عينيه ولا يريد أن يُرهقهما. بعد الفطور، يحوّل ريڤيرا اهتمامه نحو العمل. كان يذهب هو وإيمي لو إلى الاستوديو العائد له في سان أنجيل في نحو العاشرة أو الحادية عشرة صباحاً. في الواحدة والنصف أو الثانية بعد الظهر يعودان إلى منزل كويواكان لتناول الغداء، جالبين، في الأيام التي يقضي فيها ريڤيرا ساعات الصباح في الرسم بساحة السوق، الأطعمة الهندية من مثل *huitlacoche* (فطر ينمو على آذان الذرة) للطاهي كي يجهزها. الغداء عادةً يتألف ببساطة من طبق اللحم أو الدجاج؛ كانت توجد دوماً صلصة الأفوكاتو حيث تُغرَف منها ملعقة وتوضع على الكعكات المسطحة، وكانت فريدا تحتسي كؤوساً صغيرة *copitas* عدة، من شأنها أن تجعلها مفعمةً بالحيوية وسعيدةً. ولأنه كان قلقاً على صحته[2] في ذلك الحين، أحجم ريڤيرا عن شرب الكُحول. (ناهيك عن المشكلة المتعلقة

1- بحسب إيمي لو پاكارد: هذا الوصف، إلا إذا أشرنا خلاف ذلك، لحياة آل ريڤيرا اليومية خلال حقبة الزواج مجدداً مستقى من حوار المؤلفة الشخصي مع إيمي لو پاكارد – ك.

2- كان قلقاً على صحته: تتذكر إيمي لو پاكارد حين قُطع وعاء دموي في إحدى عينيْ ريڤيرا، وكان متأكداً من أنه سيفارق الحياة في أي لحظة. كان واعياً جداً بالموت. كان قد مرض مرضاً شديداً، وكانت فريدا تعتني به، تقول هي. من بين أوراق فريدا كاهلو في أرشيفها مذكرة من دييغو إلى فريدا، ربما مؤرخة في العام 1940، تقول صغيرتي فيسيتا: فؤادي يؤلمني: بحوزتي في البنك التجاري مبلغ قدره 14 ألف دولار، بيزو... ألبرتو ميسراتشي مدين لي بمبلغ 10 آلاف دولار، بيزو، طالبي به لنفسكِ والشيء نفسه ينطبق على قطع الأراضي، المنزل والأوثان والرسوم. دييغو ريڤيرا. هذا له قيمة وصية. – ك.

بعينيه، كانت لديه مشكلات تتعلق بغدَّته الدرقية ونوبات من وسواس المرض بحيث كانت تُقنعه بأنه يعاني سكرات الموت).

إذا كانت فريدا ترسم صباحاً، كانت تظهر غالباً، ليس بتنوراتها الهفهافة المعهودة، بل بملابس العمل – سراويل الـ«دنيم» وجاكتة العامل غريبَّة الطراز – وتدعو دييغو وإيمي لو إلى الاستوديو خاصتها قبل الغداء كي يشاهدا ما أنجزته. «كان يبدو على الدوام في حالة رعبٍ نوعاً ما حيال عملها. لم يقلْ أيَّ شيء سلبياً. كان خيالها يُذهله باستمرار»، تتذكَّر إيمي لو. «يقول، [هي رسامة أفضل مني]».

إن لم تكنْ فريدا ترسم خلال ساعات الصباح، ربما تذهب للسوق مع إحدى صديقاتها أو مع إحدى شقيقاتها كي تشتري الزهور، الحاجيات المنزلية، أو أي شيء أثار خيالها. كانت تعرف الصنّاع الماهرين وأصحاب وصاحبات المخازن والحوانيت؛ كانت إحدى الأثيرات لديها كارمن كابريللو سيفيللا، التي كانت تبيع أشكالاً بشرية استثنائيةً ليهوذا، فضلاً عن صناعات يدوية أخرى، من مثل الدمى أو piñatas، كانت تصنعها هي. كان دييغو يتبضَّع كذلك، لكن السيدة Señora كاباليرو تتذكّر أن «الفتاة *niña* فريديتا[1] هي التي كانت تفسدني أكثر؛ كانت تدفع أكثر مما يدفع السيد. لم تكنْ تودُّ رؤيتي درداءَ. في يومٍ ما، ضربني رجلٌ وفقدتُ أسناني، حسناً، ذات مرة عملتُ لها شيئاً جميلاً جداً، وقد أهدتني هذه الأسنان الذهبية الجميلة التي ألبسها الآن. إني ممتنة لها. لم أعطها سوى الهيكل العظمي فكسته بالملابس وحتى وضعتْ قبعةً عليه». السيدة Señora كاباليرو لم تكنْ الفرد الوحيد الذي قدَّمَتْ له فريدا يد العون. كانت تركب السيارة في ذهابها إلى السوق وإيابها منه، وكانت تعرف الفقراء الذين أتوا ليستجدوا قروشاً قليلة حين تتوقف السيارة عند الإشارات المرورية، وحتى إذا كان هنالك ستة أو سبعة أشخاص منهم، كانت تعطي كلَّ واحدٍ منهم شيئاً ما. «كانت تحبهم[2] وتتحدث إليهم وكان هذا الحديث هديةً أحسن من المال»، تقول جاكلين بريتون، التي زارَتِ المكسيك مرةً ثانيةً في منتصف الأربعينيات.

1– الفتاة *niña* فريديتا: تيبول، *Crónica*: 115 – ك.

2– كانت تحبهم: جاكلين بريتون، حوار شخصي – ك.

كما كانت فريدا تستمتع بالواجبات المنزلية: أن تجعل بيتها جذاباً من أجل دييغو لم يكنْ عملاً روتينياً بل مَبعث سعادةٍ لها، وكان دييغو يشارك مراراً في القرارات الأسرية؛ لمَّا أعادتْ ترتيب المطبخ، كسَتِ الجدران بالقرميدات الزرق، البيض والصفر مثل مطبخ ريفي تقليدي، تشاورتْ مع دييغو أولاً. بطبيعة الحال، وافق هو: كان المطبخ مكسيكياً *Mexicanista* بشكل لافتٍ، بقدوره الفخارية الكبيرة الموضوعة على الموقد القرميدي، والعدد الوافر من الأباريق الخزفية الصغيرة جداً المعلَّقة على الحائط بشكلٍ يمكن تهجئته: «فريدا ودييغو».

كانت حجرة الطعام، أيضاً، مزخرفة بأسلوبٍ يُظهر إخلاص ريفيرا للثقافة المكسيكية الريفية *campesino*. كانت تتدلَّى على جدرانها لوحات حيوات ساكنة بسيطة تمثل أزهاراً أو ثماراً، أقنعة، وأشياء أخرى تنتمي للفن الشعبي، وأرضياتها التي من خشب الصنوبر كانت مطليةً بـ «*polvo de congo*»، الطلاء الأصفر الذي يُستخدم في منازل المزارعين، ومغطى بحصائر (جمع حصير) *petates* قش. كما في بيوت الفقراء، كانت المصابيح بصلات كهربائية عارية تتدلَّى من حبالها، وكانت فريدا تضع عادةً قماشاً زيتياً مكسيكياً بسيطاً طُبِعَ عليه عددٌ لا يُحصى من الأزهار الصغيرة على الخشب الخشن غير المطلي للطاولة. يجلس الضيوف هناك ساعاتٍ عدة، يشربون من أكواب فخار حمر ويأكلون من صحون خزف؛ أما ذلك الاختراع «البورجوازي» المسمّى «غرفة المعيشة» فقلما كانوا يستخدمونه.

تتذكر إيمي لو باكارد أنه «يومياً كانت فريدا تصنع من المائدة حياةً ساكنة still life لدييغو»، ترتب الأطباق والفاكهة وست أو سبع باقات ضخمة من الأزهار كانت تعود بها من رحلة تسوُّقِها الصباحية وببساطة تدسُّها في جِرار الفخار، ومن عادتها أن تترك أغلفتها حولها. كان دييغو يجلس دوماً في طرف المائدة كي يحصل على أفضل منظر، وتجلس فريدا وإيمي لو كل واحدة منهما في جهة.

كانت فريدا تود أن تفعم هذه الطاولة بالحيوية والبهجة بوضع الحيوانات - سنجاب أمريكي صغير مخطط في قفص، أو، طليقاً، ببغاءها الصغير، بونيتو، الذي كان يومئذٍ حيوانها المدلل الأثير وتعوّد أن يأوي تحت البطانيات

حين تستريح في فراشها. خلال الغداء، كان بونيتو «يدردش»، يرفع رأسه مزهواً، ويتطلع إلى الأشخاص القريبين بعينين مستديرتين فضوليتين قبل أن يغدق عليهم قبلاته المنقارية. كان طبقه المفضَّل هو الزبدة؛ تراه وهو يشق طريقه حَمَامِيَّ الأصابع[1] حول مسارِ حواجزِ مؤلَّفٍ من قُدُور وسُلطانيَّات من الفخَّار نصبها الاثنان، فريدا وديغو، ومن ثم ينقِّب بعنايةٍ فائقة في مكافأته الزُّبدِيَّة «نسبة إلى الزبدة»، دافعاً الضيوف للانخراط في نوباتٍ من الضحك. في غضون ذلك، في الفناء، بَبَّغاءٌ كبيرٌ ذكر، شَرِبَ مقاديرَ كبيرةً من البيرة أو العرق المكسيكي tequila، كان يسبُّ ويزعقُ قائلاً: «*No me pasa la cruda!*» (لا يمكنني التخلُّص من هذه العادة البغيضة!) إذا كان قفصُه مفتوحاً، يخفض رأسه ويصنع خطّاً مباشراً نحوَ كاحِلِ فاتِحٍ للشهيَّة لضيفةٍ غير مشبوهة.

بعد الطعام the *comida*، تستلقي فريدا في بعض الأحيان في الفناء كي تتشمَّس، ناشرةً تنوراتها التيهوانا على قرميدات الفخار الدافئة ومصغيةً لأصوات الطيور. أو ربما تتنزه حول دروب الحديقة رفقة إيمي لو، وهي تلاحظ بانتباه مشوب بالحب كلَّ زهرة صغيرة فيما هي تتفتَّح، تلاعب رهط كلابها الأزتيكية الصلعاء، تمدُّ يديها كي تحطَّ عليها الحمائم الأليفة أو تمدُّها من أجل نسرها الأليف (العقاب النساريّ osprey)، الذي كانت تسميه «غيرتروده كاكا بلانكا»، لأن الطائر أسقط ذُرَاقاً أبيض اللون على طول الدرجات. الديكان الروميّان الرماديّان اللّذان كانا يعيشان في الحديقة، هما المسلّيان أكثر من الحيوانات كلها. «الديك الذكر يؤدي رقصةً رجاليّةً *macho* أمام الأنثى، التي لا تعيره انتباهاً»، تتذكر إيمي لو، «حين يبدأ بقرع الأرض بقدميه بصوتٍ مرتفع، تبدأ هي بالالتفات إليه. في الختام، تخفّض نفسها صوب الأرض وتفرد جناحيها. يقفز هو على ظهرها ويقرع بجناحيه المنشورين. وبعدها ينتهي كل شيء. كانت هذه الأشياء الحياتية العادية – حيوانات، أطفال، أزهار، الريف – هي أكثر الأشياء التي تثير اهتمام فريدا. كانت الحيوانات بالنسبة لها كالأطفال». (في 15 كانون الأول/ ديسمبر، 1941، بعد عودة إيمي لو إلى كاليفورنيا، كتبت فريدا إليها قائلةً: «تخيَّلي،

1- حماميّ الأصابع pigeon – toed: أصابع قدميه مرتدة إلى الداخل – م.

البغاء الصغير [بونيتو] نفق[1]. عملتُ مدفناً صغيراً له وكل شيء، وقد بكيتُ عليه كثيراً بما أنه كان، أنتِ تتذكرين، عجيباً. ديغو هو الآخر شعر بالحزن الشديد بسبب ذلك. القرد الصغير [El Camito] أُصيب بذات الرئة وهو أيضاً كان يشارف على الموت لكن الـ «سلفانومايد» جعله في حالٍ أفضل. ببغاؤك الصغير في أحسن حال – هو معي هنا».)

فيما بعد الظهر، بعد رجوع إيمي لو وديبغو إلى استوديو سان فرانسيسكو، كانت فريدا غالباً ما تنعم بقسط من الراحة. وربما كانت تزور صديقاً أو صديقة، تنجز عملها أو عمل ديغو، أو ترسم. في بعض أوقات ما بعد الظهر كانت تؤم دور السينما أو، أحياناً، تحضر مباراة ملاكمة. كان ديبغو يحب السيمفونية، أما فريدا فلا، لذا كانت تجعل إيمي لو ترتدي ثيابها وترسلها بدلاً عنها. كانت تفضّل الحفلات الموسيقية التي تعزفها الفرق الموسيقية المرياشية الجوّالة التي سمعتها في غاريبالدي پلازا، حيث كان بوسعها أن تستمتع بتناول الساندويتشات tacos وبقروش قليلة، تطلب أن تنشد أغانيها الأثيرة مجموعةٌ من الموسيقيين المتجولين كانوا يتبارون كي يرَوا مَن يسعه أن يُنشد بنحوٍ مؤثر أكثر، ومَن يكون جريئاً أكثر بسراويل ضيقة جداً، بوشاحات براقة، وقبعات ضخمة، مزركشة.

في الأمسيات يأتي ديغو إلى المنزل كي يتناول عشاءً متأخراً من الشوكولاته الساخنة و – *pan dulce* لفات حلوة ومعجنات تُقدَّم على طبق كبير وكانت تُصنع بكميات كبيرة وبأشكال شتى، بعضها تُشير تندراً (وغالباً بصورة إباحية) إلى أجزاءٍ من جسم الإنسان. فريدا وديغو يسليان نفسيهما برسم *cadavres exquis* أو ينشدان أغانٍ مكسيكية *corridos*. مع أنّ ديغو لا يمكنه أن يحفظ لحناً ما، كان يطيب له أن يغني، وكان يشعر بسعادةٍ غامرة حين يُصغي إلى فريدا، إذ كانت تغني بمعنويات رائعة، ويمكنها أن تتدبر الانقطاعات الزائفة في الأغاني من مثل (*La Malagueña*) بنحوٍ جميل. كما كان ديغو يبتهج بقدرة فريدا على اختراق الحجة وصولاً إلى الحقيقة، وفي فَلْيَنَةِ تِنِسِ الرِّيشَة لحُضُور بَدِيهَتِها – التي كانت كبيرةً بحيث إنّه غالباً يضايقها

1– تخيَّلي، البغاء الصغير [بونيتو] نفق: فريدا كاهلو، رسالة إلى إيمي لو پاكارد، 15 كانون الأول/ ديسمبر، 1941، أرشيف پاكارد الشخصي – ك.

بأساليب مؤذية، لمجرد أن يحصل على جواب. كان، في سبيل المثال، يوبِّخها بطريقةٍ ساخرة فيما يتصل بعلاقته الغرامية بكريستينا، بأن يقول لأحد الضيوف، «فريدا ألّفتْ أغنيةً مكسيكية تُسمى [الحصيرة El Petate] لأنه يوجد فيها بيت شعر يقول [أنا لا أحبكِ، أنا أحب شقيقتكِ]». هذه التعابير الساخرة غالباً ما تترك فريدا في حالةٍ من السكون وفقدان الشعور، إلّا أنّها في أغلب الأحيان كانت تنتقم. في يومٍ ما خلال الغداء ألقتْ على دييغو محاضرة معلمة مدرسة عن موديلات ريفيرا، اللواتي تعتقد فريدا أنهن ذوات أثداء مكتنزة، قبيحة المنظر. «أثداؤهن ليستْ ضخمةً جداً»، أجاب دييغو معترضاً. فردَّتْ عليه فريدا قائلةً، «هذا لأنك تراهن دوماً حين يكنَّ مستلقيات!».

يتجلّى انسجام آل ريفيرا في قصةٍ أخرى من قصص إيمي: «ذات مرة، حين تواعدنا نحن الثلاثة على اللقاء في صالة سينما كي نشاهد فيلماً عن الغزو الألماني لروسيا، لم يتمكنْ دييغو وإيمي من العثور على فريدا في الحشود التي كانت تتحرك هنا وهناك في الخارج. صفّر دييغو أول فاصلة موسيقية من *«النشيد الأممي»*. ومن مكانٍ ما بين الحشد أقبلَتِ الفاصلة الموسيقية الثانية: كانت تلك هي فريدا من دون ريب. استمر الصفير إلى أن عثر الاثنان على أحدهما الآخر ودخل الثلاثة كلهم الصالة ووجدوا مقاعدهم».

كان المزاج الهادئ، الواثق من نفسه لرسالة فريدا في 15 آذار/ مارس إلى الدكتور إليوسير قد تغيّر بحلول 18 تموز/ يوليو، حين كتبتْ رسالةً ثانيةً إليه. خلال هذه المدة الفاصلة، توفي أبوها وساءتْ صحتها. على الرغم من ذلك، تحدّثتْ هي عن سوء الطالع، بنبرةٍ جريئةٍ، مباشرة: حتى مع صديقٍ حميم من مثل الدكتور إليوسير، حاولتْ أن تخفي حزنها ووجعها وراء واجهةٍ من الفرح *alegría*:

طبيبي الأعز،

ماذا ستقول عني – إني أشبه بموسيقى السكسفون منّي بفرقة جاز. ولا حتى تشكُّرات على رسائلك، ولا حتى الطفل الصغير [الجنين الذي أرسله لها الدكتور إليوسير كهدية] الذي وهبني سعادةً بالغةً – حتى كلمة واحدة في غضون شهور وشهور. بخلتُ بهذه كلها عليك. لك كل الحق في إرسالي إلى الجحيم. لكنكَ تعرف أني إذا لم أكتبْ إليك، فهذا لا يعني

أني لا أتذكَّرُكَ إلا قليلاً. أنتَ تعرف أنّ لي عيباً كبيراً ألا وهو أني كسولة وأنا أكون كسولة فقط فيما يتصل بكتابة الرسائل. لكن صدّقني إني أفكر فيك كثيراً ودوماً بالعاطفة نفسها...

حافري، قدم الحيوان، قدمي في وضع أفضل. إلّا أنّ حالتي العامة هي نوعاً ما... إني أعتقد أن هذا يرجع إلى كوني لا آكل كفايةً - إني أدخن كثيراً - وثمة شيء غريب؛ إني *لم* أعد أشرب الكوكتيلات cockteltitos or cockteltazos. إني أشعر بشيءٍ ما في بطني يؤلمني بحيث إنّ لديَّ رغبة مستمرة في التجشّؤ (سامحني - لأن هذا يثير الاشمئزاز!). هضمي هو هضم *vil tiznada* [مُدمِن الخَمر الجبَان]. مزاجي رديء. يومياً مزاجي أسوأ (بالمعنى المكسيكي للكلمة) غير-جريئة (الأسلوب الإسباني الأكاديمي للّغة) أي بمعنى *سريعة الاهتياج، كثيرة التذمر*. لئن كان هنالك علاجٌ ما في الطب بوسعه أن يحسّن مزاج أشخاص من مثلي - لا تتردَّد في أن تنصحني به حتى يكون باستطاعتي أن أبلعه حالاً، كي أرى أيَّ تأثير يمكن أن...

إن الزواج مجدداً يؤدِّي غرضَه بشكل حسن. قدرٌ قليل من المشادّات الكلامية - فهمٌ مشترك أفضل، ومن ناحيتي، تحرِّياتٌ أقلّ من النوع الدقيق، فيما يخصّ النساء الأخريات، اللواتي كنَّ يحتلِلْن مراراً موقعاً مميَّزاً في فؤاده. وهكذا يمكنكَ أن تفهم أنه أخيراً - لقد عرفتُ أن *الحياة هي هكذا* والبقية خبز مرسوم [مجرد وهم]. لو أني شعرتُ بالتحسُّن من الناحية الصحية بمستطاع المرء أن يقول إني سعيدة - لكن هذه المسألة المتعلقة بشعوري بأني محطمة تماماً من قمة الرأس حتى أخمص القدم غالباً ما تُزعجني وتجعلني أعيش لحظاتٍ مريرةً. اسمعْ. ألن تأتي إلى [المؤتمر الطبي العالمي] الذي سيُقام في هذه المدينة الجميلة - التي اصطُلِحَ على تسميتها بـ[مدينة القصور]؟ - تشجَّعْ وامسكْ بالطائر الفولاذ و[طِرْ إلى] المكسيك Zócalo Mexico. ما رأيك؟ نعم أَمْ نعم؟ أحضرْ لي كميةً كبيرةً من سجائر [لاكي Lucky] و[تشيسترفيلد] لأن أصدقائي هنا مترفون. ولا يمكنني أن أتحمل يومياً دفع الدراهم لمجرَّد التَّدخين.

أخبرني عن حياتكَ؛ شيئاً ما يبرهن لي أنكَ ما تزال تعتقد أنه في بلاد الهنود والسائحين الأمريكيين هذه توجد هناك فتاةٌ هي صديقتك الحقيقية فعلاً.

ريكاردو [ربما ريكاردو أرياس ڤيناس، عشيق فريدا اللاجئ الإسباني)

أصبح غيوراً نوعاً ما منك لأنه يقول إني أخاطبك بصيغة الـ «أنتَ *tu*» الأليفة لكني شرحتُ له كلَّ ما هو قابل للشرح. إني أحبه كثيراً وقد أخبرته أنكَ تعرف هذا الأمر.

إني ذاهبة الآن - لأنه يلزمني الذهاب إلى مكسيكو [سيتي] كي أشتري فَرَاشِيَ رسمٍ وألواناً ليوم غد وقد تأخّر الوقتُ الآن.

لنرَ حين تكتب لي رسالةً طويلةً جداً. بلّغ تحياتي إلى سناك وجينيه [رالف وجينيه ستاكبول] وإلى ممرضات [مستشفى] القديس لوكس Lukes. وفي المقام الأول تلك الفتاة التي كانت طيبةً جداً معي - إنكَ تعرف هذه الفتاة - لا يسعني أن أتذكّر اسمها الآن حصراً. إنه يبدأ بحرف الميم. وداعاً طبيبي البارع Doctorcito *Chulo*. لا تنسَنِي.

تقبَّل مِنّي وافرَ الحُبِّ وكثيراً من القبلات.

فريدا

كان موت والدي شيئاً مروِّعاً بالنسبة لي. أعتقد وفقاً لهذا الأمر أنَّ وضعي الصحي قد ساء نوعاً ما وأصبحتُ هزيلةً من جديد. إنكَ تتذكَّر كم كان وسيماً وكم كان صالحاً؟

صِحَّتها السيئة وموت أبيها دفع فريدا للشعور بالإحباط وخيبة الأمل؛ كانت الحرب الدائرة في أوروبا قد ضاعفتْ محنتها. شاطرتْ دييغو الكَرْب بسبب الناس، الأمكنة، والقيم السياسية التي كانت عُرضةً للتهديد، أو دُمِّرَتْ فعلاً، وهو كَرْب تعمّق بعد غزو روسيا في حزيران/ يونيو.

كان من دأب ديغو أن يحبّ روسيا والروس. في سنواته الباريسية كان قد تعلّم التحدّث بالروسية مع أنجلينا بيلوف وأصدقائه الروس العديدين، وكانت مُثُل «الثورة الروسية» تملأ قلبه وعقله خلال هذه الأعوام كلها - لا لأنه فقط كان يعدُّ أنَّ هذه المُثُل قد خانها ستالين. «في الأقل الجماهير الثورية تحقق التقدّم في روسيا»، كتب إلى إيمي لو پاكارد بعد عودتها من الولايات المتحدة، «أنا يائس لأنه ليس بمستطاعي أن أكون صحبتهم».

كان يأسه قد تعاظم بفعل الحقيقة التي مفادها أنه، كونه ترك الحركة التروتسكية، وما يزال عُرضةً لهجوم «الحزب الشيوعي المكسيكي»، لا يملك

قاعدةً تنظيميةً كي يستطيع من خلالها أن يحصر مشاعره في العمل. وهكذا، مع أنّ حماسته المؤيدة للروس لم يكنْ يرافقها بشكل مباشر إعادة تقييم ستالين - كان قد مرَّ بعض الوقت قبل أن يتحوّل «الجلاد» إلى «العم جو» - كان قد شرع خلال هذه المدة الزمنية يعيد النظر في موقفه من الاثنين معاً: الزعيم السوفيتي و«الحزب الشيوعي». إذا كانت معاهدته الدولية مع هتلر قد جعلتْ من ستالين يبدو خائناً، كان الدفاع الباسل عن الوطن الروسي قد جعل منه بطلاً. والإساءة الأخلاقية حيال حملات التطهير السوفيتية قد تغيّرتْ إلى مفاجأة حين ظهر ثانيةً أشخاص كثيرون من المفترض أن يكونوا قد قضوا نحبهم، إذ أُطلق سراحهم من معسكرات الاعتقال كي يكون بمستطاعهم أن يقاتلوا في الخطوط الأمامية للجبهة. تتذكّر إيمي لو أنها حين قرأتِ الصحيفة له، «كل ما كان ريڤيرا يود سماعه هو الأخبار المتعلقة بالجبهة الروسية. أقرأ اسم جنرال روسي معين، فينبري دييغو قائلاً، [إذاً غير صحيحة الشائعة التي تقول إنهم قتلوا جميع أولئك الأشخاص الذين كانوا على لائحة التطهير!]».

فريدا، مع أنّ ولعها بالسياسة لم يكنْ بقوة ولع ديیغو، فهمتْ مشاعره، «*Probrecito!*»، كانت تقول عنه وهي تخاطب إيمي لو. «يا للمسكين الصغير! إنه وحيد الآن لأنه ليس عضواً في [الحزب الشيوعي] وليس في خضم الحركة».

عشية السنة الميلادية الجديدة، 1942، كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير من سريرها، حيث كانت مرغمةً على البقاء في فراشها بسبب الإنفلونزا، الخناق، و«المشكلات الأخرى كلها»:

> في اعتقادي أن الحرب سوف تستمر في أوجها طَوَال هذه السنة وأنها سوف تولد غداً ونحن لا يسعنا أن نأمل بأيام سعيدةٍ جداً... ليس لدي أشياءُ كثيرة كي أحكيها لكِ لأني أعيش أبسط حياة يمكنكَ أن تتصوّرها. ديیغو يعمل في [القصر]، وأنا أمكث في البيت أرسم *moninches* [الكلمة التي تطلقها فريدا على القرود] أو أحكّ بطني، وبين الحين والحين أرتاد دور السينما عصراً وما من شيءٍ أكثر من ذلك كي أرويه لكَ. يوماً بعد يوم يتعاظم كرهي للأشخاص «الصالحين» وللحفلات البورجوازية السيئة جداً، لذا فأنا أهرب من هذه المناسبات ما استطعتُ إلى ذلك سبيلاً.

كانت كآبة فريدا تنعكس بنحوٍ بليغ جداً، بالطبع، في رسومها. «*بورتريه-ذاتي بضفيرة*»، 1941، هو أحد البورتريهات - الذاتية الأولى التي أنتجتها بعد رجوعها إلى المكسيك من سان فرانسيسكو (الصورة رقم 57). يُمكن رؤيته بوصفه تعليقاً على زواجها مجدداً - جزءاً مكملاً لـ «*بورتريه-الذاتي بشعر قصير*»، من حقبة طلاقها. يتخيّل المرء أن شعرها الذي نُثر على امتداد الأرض في البورتريه-الذاتي الأبكر قد جُمع، ضُفر، واتخذ شكل بسكويتة قاسية مملحة لها شكل عقدة على قمة رأس فريدا. إن استرجاع شعرها هو توكيد للأنوثة التي نكرتها، إلّا أنّ التوكيد ليس توكيداً مُبهِجاً. خصلات غير نظامية تبدو حيويةً بنحوٍ مُربك مثل الشعر الذي قصته ورسمته في السنة الفائتة؛ إنها نهايات عصبية لنفس قلقة. وهي مقلقةٌ حتماً أوراق الغابة الجارحة الضخمة ذوات الحافات الحادة، المسننة التي تخفي عُري فريدا. إيقاع دوامتها يوحي باضطراب عظيم بقي مكبوحاً وراء ملامحها الهادئة. سيقان سميكة، تُعيد إلى الذاكرة الوعاء الدموي في «*الـ(فريداتان)*»، تحيط بصدرها، مانعاً إياها من الحركة الطليقة. الظلم يتعاظم بفعل العقد الثقيل لخرزات العهد ما قبل الكولومبي والألوان المخفّفة «الفاتحة» للرسم تزيد من مزاج الكآبة. مع أن زواجها مجدداً ربما، كما عبّرتْ هي «يؤدي غرضه بشكل حسن»، فهو لن يكون وروداً من دون أشواك.

في «*بورتريه-ذاتي مع بونيتو*»[1]، 1941، فريدا ترتدي بنحو غير مميز بلوزةً داكنةً بسيطة توحي بالحِداد - على أبيها، على ضحايا الحرب، وربما على موت بونيتو، الذي يجثم على كتفها. الأوراق الخضر التي تطوّق وجهها تدبُّ فيها الحياة بكل معنى الكلمة. جرّارات أكلتْ ثقوباً في أوراقٍ عديدة؛ فنائية الحياة هي الرسالة هنا. أحد الجرّارات وقع في شِركِ شبكة عنكبوت حيكتْ بين شعر فريدا وورقة، وهي صلة وصل - مع أنّها صلةٌ شبحية - بين فريدا والعالم. حين تكون مهمومةً، تفتش فريدا دوماً عن وسائل من شأنها أن تؤكد ثانيةً تمسُّكها بالحياة. إحدى هذه الوسائل التي غدتْ مهمةً أكثر فأكثر

1- بورتريه-*ذاتي مع بونيتو*: هذا الرسم اشترته في العام 1941 السيدة سومرست موم (سيري موم). مكان وجوده الحالي مجهول - ك. سومرست موم (1874 - 1964): كاتب قصة قصيرة، وروائي، وكاتب مسرحي بريطاني ذائع الصيت - م.

بينما كانت الأعوام تمرّ وتُمسي حياتها محدودةً بشكلٍ متزايد هي أن تجعل ارتباطها بالطبيعة ليس مجرد قضية عادة – أن تحب إلى درجة العبادة حيواناتها الأليفة، أن ترعى أزهارها، أن ترتب طاسات من الفاكهة – بل قضية إيمان.

ربما كان ذلك من أجل التوكيد ثانيةً على ذلك الإيمان ومن أجل بناء شيءٍ دائم في عالمٍ يقبضُ عليه الموت والدمار بحيث إنّ آل ريڤيرا بدأا في العام 1942 يشيدانّ أناهيواكاللي Anahuacalli، وهو معبد – متحف كئيب، غريب على أساس من حمم البراكين في مقاطعة الـ «بيدريغال» – تعني كلمة *pedregal* «الأرض الحجرية» – بالقرب من كويواكان. سلعنا الغذائية «بدأنا نُنشئ أنا وفريدا نوعاً غريباً من مَرْبَى الماشية»[1]، قال ريڤيرا، «هنا خططنا لأن نجمع سلعنا الغذائية، الحليب، العسل، والخضار، بينما كنا نتأهب لبناء متحفنا. في الأسابيع الأولى، نصبنا إسطبلاً لحيواناتنا... إبان أعوام الحرب، كان هذا المبني بمنزلة [بيت] بالنسبة لي ولفريدا. بعد الحرب، من المؤمل أن يتحوّل حصرياً إلى منزل لأوثاني». إن تشييد «بيت» لهما معاً ساعد في ترسيخ زواجها مجدداً وكان مشروعاً أتاح لهما «أن يهربا» من المجتمع البورجوازي ومن العالم الذي مزقته الحرب بأن يغرزا جذورهما في التراب المكسيكي.

في خاتمة المطاف، كان ما شيّدوه متحفاً أنثروبولوجياً[2] (فُتح للجمهور في العام 1964) وكان الغرض منه أن يكون مبنىً تذكارياً لشغف الإنسان بثقافته المحلية. بأسلوبٍ وصفه بكونه مؤلَّفاً[3] من التقليد الأزتيكي، والماياني «نسبةً إلى المايا» و«تقليد ريڤيرا» (الأسلوب نفسه الذي شيّد به الجناح الجديد في منزل كويواكان)، شيّد ريڤيرا، من الحجر الرمادي البركاني للحقول المجاورة، مبنىً هو معاً مبنى قاسٍ وأنيق. وبسبب فخامته الاحتفالية، كان الـ «أناهيواكاللي» Anahuacalli يُسمى مرةً «هرم دييغو» ومرةً «ضريح دييغو»[4]، وقد أنفق عليه كلَّ قرش ادَّخره. وفعلتْ فريدا كل

1– بدأنا أنا وفريدا نوعاً غريباً من مَربى الماشية: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 249 – 252 – ك.

2– الأنثروبولوجيا Anthropology: علم الإنسان، علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته – م.

3– بأسلوب وصفه بكونه مؤلَفاً: م. س: 249 – ك.

4– كان الأناهيواكاللي Anahuacalli يُسمى مرةً هرم دييغو ومرةً ضريح دييغو: وولفي، «دييغو ريڤيرا»: 370 – ك.

ما بوسعها في مساعدته. أعطتْ لزوجها عنواناً لقطعة أرضٍ اشترتها من مالها الخاص كي تبني منزلاً للاجئٍ إسباني ولأسرته، وباعتْ شقتها الواقعة في إنسورجينتيس. في 14 شباط/ فبراير، 1943، كتبتْ إلى صديقها، زبونها الدائم، وموضوع أحد البورتريهات التي رسمتها مارتي آر. غوميث، وهو مهندس زراعي بارز تزعّم «وزارة الزراعة» في المكسيك.

كنتُ قلقةً على دييغو[1]على مدى ردحٍ طويلٍ من الزمن. أولًا بسبب صحته، وبسبب المصاعب الاقتصادية التي، نتيجةً للحرب، بدأ يواجهها، وعلى وجه الدقة في اللحظة التي أردتُ فيها أن يشعر بالهدوء والثقة بالنفس كي يستطيع أن يرسم وأن يفعل ما يحلو له بعد حياةٍ أمضاها في العمل بلا هوادة. ليس ضبطاً المشكلة المباشرة أن نحصل على ما يكفي للعيش بشكل طبيعي تقريباً هو ما يقلقني. إنها مسألة شيء كان له بالنسبة لريڤيرا أهمية كبرى، وأنا لا أعرف كيف أساعده كي يجد حلاً له. كما تعرف، بعد الرسم، ما يُثير اهتمامه أكثر في الحياة، والشيء الوحيد الذي يمنحه فعلاً السعادة والحماسة، هو أوثانه. طَوَال مدةٍ تزيد على 15 عاماً أنفق أغلب ما يكسبه من عمله الدؤوب، المتواصل على تكوين مجموعته الفخمة من القطع الآثارية. لا أحسب أن ثَمَّة مجموعةً أفضل منها في المكسيك كلها، وحتى في [المتحف الوطني] ثَمَّة قطع معينة مهمة جداً غير موجودة هناك. كان يخطر ببال ديیغو دوماً أن يشيد منزلاً لأوثانه، وقبل سنة وجد مكاناً يستحق حقاً تسمية [منزل الأوثان]، في البيديريغال التابعة لكويواكان. اشترى قطعة أرض في بلدةٍ صغيرة تُسمى سان پابلو تيبيتالپا. شرع يبني المنزل قبل ثمانية أشهر ضبطاً. لا يمكنكَ أن تتصور بأي شغف وحماسة أنجز هو الخطط، يعمل لياليَ كاملة بعد أن يقضي نهاراته كلها في الرسم. صدّقني، لم يسبقْ لأحدٍ أن رأى شخصاً بنى شيئاً بالسعادة والعاطفة اللتين يملكهما ديیغو ريڤيرا حين يتعامل مع الأشياء التي يحبها كثيراً جداً ويُعجب بها أيما إعجاب. وإضافةً إلى ذلك، قطعة الأرض هي قطعة عجيبة لما يريد أن يفعله، والمنظر الطبيعي الذي بوسعكَ أن تراه من هذا الموقع رائعٌ جداً بحيث يمكنكَ أن تتخيّل، مع الـ «أجوسكو» [جبل] في الخلفية. أريدكَ أن تشاهده بأم عينيكَ لأني لا أقدر أن أصفه.

1- كنتُ قلقةً على ديیغو: فريدا كاهلو، رسالة إلى مارتي آر. غوميث، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

الحقيقة هي، أنه مع الحرب والظروف التي تعرفها عنها، ديغو لا يملك المال كي يُكمل البناء الذي لم يكدْ يُكمل سوى نصفَ طابقه الأول. ليس لديّ كلام كي أحكي لك عما تعنيه هذه المأساة لديغو، والألم الذي أكابده بسبب كوني ضعيفة وغير قادرة على مساعدته في أي شيء. إن الشيء الوحيد الذي يمكنني القيام به، وقد فعلته أصلاً، هو أن أبيع المنزل الصغير الذي أملكه في إنسورجينتيس كي أقلّل النفقات، لكن بالطبع هذا مجرد حل جزئي.

مضتْ فريدا لتسأل ما إذا يُحتمل أن ترغب الحكومة بالمساعدة في تمويل متحف آثاري لمجموعة ريفيرا. اقترحتْ أنه يجب أن يكون ملكاً للمكسيك، شريطة أنه حتى وفاته، يكون بمستطاع ديغو أن يسكن ويعمل بالقرب من أوثانه في مكتبه الشخصي في سطح الهرم. إن متحفاً كهذا، ناقشتْ فريدا، «سيكون مفخرة الحضارة الحالية... أنتَ تعرف مبلغ حبي له، ويمكنني أن أفهم كم يؤلمني أن أراه يتعذب لأنه لا يملك شيئاً يستحقه فعلاً، لأن ما يطلبه هو لا شيء مقارنةً بما أعطاه».

بعد مرور ستة أعوام، حين كتبتْ موضوعها «بورتريه لديغو»، لم تفقدْ فريدا حماستها: «إن العمل الضخم[1] الذي شيّده... ينمو في مشهد بيدريغال الطبيعي الجميل بنحوٍ لا يصدَّق مثل صبار هائل ينظر إلى الـ «أجوسكو»، وقوراً وأنيقاً، قوياً ومصقولاً، غابراً ومتواتراً؛ من أحشائه المكوَّنة من الصخر البركاني يصرخ بأصوات قرونٍ وأيام: المكسيك حية! على غرار كواتليك[2]، إنه يشتمل على الحياة والموت؛ على غرار الأرض الرائعة إلى حد استثنائي التي بُني عليها، إنه يحتضن التربة بثبات نبتةٍ حية ودائمة».

وهكذا، أيضاً، هل كانت فريدا تحتضن التربة الحجرية في «جذور» (اللوحة رقم 27)، التي تعبر عن حبها وحب ديغو للبحر الشاسع من الصخر البركاني حيث شيّدا أناهيواكاللي Anahuacalli، الذي كان، في الواقع، يحمل عنوان «*El Pedregal*» حين بعثتها في العام 1953 مع أربع لوحات أخرى إلى «معرض الفنّ المكسيكي» في «قنصلية الفنون البريطانية» في

1- إن العمل الضخم: كاهلو، Retrato de Diego – ك.

2- كواتليك Coatlicue: إلهة أزتيكية ولدَتِ القمر والنجوم والـ Huitzilopochtli، إله الشمس والحرب – م.

«معرض الرسم المكسيكي» بـ «تيت غاليري»، لندن. في الحقيقة، بدءاً من العام 1943، البدريغال بصخره الرمادي الخشن المتصدِّع يظهر في خلفيات عددٍ كبير من صورها الذاتية her self-portraits. سواء أكان آل ريڤيرا أنجزا خطتهما في زرع الخضار في أرضهما بالبيدريغال فهذا شيء غير مؤكد، إنما في «جذور»، زرعتْ فريدا جسمها هناك. من خلال زرع جذورها في الأرض التي أحبها ديغو، كانت قادرةً على أن تتعلق به أكثر. إذا كان هذا قد جلب لها رضاً نسبياً فهو شيءٌ جلي في هذه اللوحة الصغيرة وهي أقل صورها الذاتية التي كابدتْ فيها عذاباً.

تقدّم لنا «جذور» دليلاً ساطعاً على رغبة فريدا المضطردة بأن تصبح مطمورةً عميقاً في الطبيعة. في يومياتها في العام 1944، كتبتْ عن «أعجوبة خضار المشهد الطبيعي الخاص بجسمي». كانت أمنيتها بالخصوبة، قد حوّلتْ نفسها إلى اعتقاد ديني تقريباً بأن كل ما هو تحت الشمس مرتبط بأواصر قوية وأن بوسعها المشاركة في جريان الكون. «جذور» هي أشبه بلوحة مضادة (أو جزءٍ متمم) لـ «*أنا ومرضعتي*». في لوحة العام 1937، كانت فريدا طفلةً وليدةً ترضع من ثدي نباتي تابع للأرض-الأم. في «جذور»، فريدا هي التي تغذي الطبيعة من خلال إنجابها للكرمة.

بمرفقها المستند على وسادة سرير، تحلم فريدا بأن جسمها يتمدد على مدىً واسع من أرض الصحراء. إن وجودها المنعزل في القفر هو وجود حالم - وبالقدر نفسه طبيعي - بنحو مبهم مثل ذاك في «*الغجرية النائمة*» لهنري روسو[1]، وهو رسم كانت فريدا تعرفه وتحبه يقيناً. توجد نافذة في جذعها تنفتح كي تُظهر ليس عظامها المكسورة أو رحمها العقيم، بل المشهد الطبيعي الصخري في البعيد. من هذا الرحم المبهم تنبجس الكرمة الخضراء المرنة وتتمدد بخصوبة على طول أرض الصحراء. دم فريدا يجري عبر الشرايين، ويستمر في حويصلات

1- هنري روسو (1844 – 1910): فنان فرنسي ما بعد انطباعي بأسلوب بسيط أو فطري. بدأ الرسم في مطلع عقده الرابع، ولما أصبح في سن الـ49، بعد تقاعده من عمله كموظف جمارك، تفرّغ للرسم نهائياً. كان النقاد يسخرون منه خلال حياته، إلّا أنه أثّر على أجيال عديدة من الفنانين الطليعيين avant – garde artists. لوحة «*الغجرية النائمة*»، رسمها روسو في العام 1897، وهي محفوظة حالياً في متحف الفنون الحديثة بنيويورك. ومن لوحاته الشهيرة «*ساحرة الأفاعي*»؛ استوحاها القاص العراقي محمد خضير في قصته القصيرة «*الصرخة*» – م.

حمر تمتد مثل جذور زاحفة وراء حافات أوراقها. وهكذا تغدو فريدا مصدراً للحياة التي تضرب جذورها في التربة المكيسكية العطشى. «جذور» يمكن أن تلمّح أيضاً إلى الرأي القائل إن الجسم يخصّب دورات الطبيعة بعد الوفاة: أمام فريدا تتصّدع الأرض وتنفتح كي تكوّن مسيلاً[1] داكناً، كهفاً كبيراً كالقبر يقع عند قدميها. تعلّق فريدا بهذه الجروف يعتمد على استمرارية حلمها.

ومثلما تنمو فريدا في داخل التربة، كذلك معبد دييغو بـ «أحشائه المكوّنة من الصخر البركاني» الذي «ينمو مثل صبّار هائل»، محتضناً الحياة والموت وكذلك تربة المكسيك مثل «نبتةٍ حية ودائمة». كي يكسب الخلود، شيّد دييغو؛ فريدا في «جذور»، ربطتْ جسدها بالذات بسلسلة الحياة.

1- المسيل أو الوهد: وادٍ صغير ضيق شديد الانحدار - م.

الفصل التاسع عشر

زبائن دائمون، سياسة، اهتمام جماهيري

في أربعينيات القرن العشرين، أغلب الظن نتيجة المديح الذي تلقّته من معارضها الفنية في الخارج، ومن مشاركتها في «المعرض الفني العالمي للسريالية» في مكسيكو سيتي، اكتسبتْ مسيرة فريدا زخماً قوياً. الاهتمام الجماهيري والاعتراف بموهبتها جلب الزبائن الدائمين، التفويضات، مهنة التعليم، جائزة، زمالة، مشاركة في المنظمات الثقافية، مؤتمرات، مشاريع فنية، وحتى دعوات الاستكتاب من حين إلى آخر في الدوريات. لا بدّ أن هذا كله كان حافزاً لها كي تعمل بدأب ومثابرة أكثر كفنانة تشكيلية. زيادةً على ذلك، كانت قد عقدَتِ العزم على أن تكسب رزقها، ولهذا عملتْ بجدٍ أكثر من أي وقتٍ مضى.

كانت الرسوم التي أنتجتها عموماً أكبر حجماً من تلك التي أنجزتها في ثلاثينيات القرن العشرين، ويبدو أنها كانت تستهدف جمهوراً أوسع، وأن تكون أقل شبهاً بالتمائم الشخصية أو بالصور النَّذرية التي كانت تقصد بها تلبية حاجاتها الشخصية أو من أجل سعادة دييغو القصوى. وبينما كانت تتنامى براعتها التقنية، أمستْ واقعيتها موَسْوَسةً أكثر بلغة البنية والصياغة modeling، وأضحى خيالها محنكاً أكثر، وأقل امتلاءً بالسحر البناتي girlish charm. رسمتْ صوراً-ذاتية self-portraits نصفية (رائجة نسبياً)، حاوية على تفاصيل دقيقة، أكثر من البورتريهات السردية من مثل «*العمود الفقري المكسور*» و«*شجرة الأمل*»، وفيهما يظهر شكلها البشري بأوضاعٍ خيالية، غريبة، موجعةٍ دوماً لها صلة أكبر بالرسوم الشبيهة بالحلية المنحوتة من الخشب *retablo* لمطلع ثلاثينيات القرن العشرين. على الرغم من ذلك،

ظلَّ الرسم أولاً وقبل كل شيء أداةً لنقل التعبير الشخصي. «بما أن الحادثة غيّرتْ مساري[1]، وأشياءَ كثيرةً أخرى»، قالت لأنطونيو رودريغويث، «لم يكنْ مسموحاً لي بأن أُشبع الرغبات التي يعدّها العالم بأسره رغبات طبيعية، وما من شيءٍ بدا طبيعياً أكثر من رسم ما لم يُشبعْ... رسومي هي... التعبير الصريح عن ذاتي، من دون أن آخذ بالاعتبار لا أحكام ولا نزوات أيّ فرد. رسمتُ أعمالاً قليلة، ومن دون أدنى رغبة بالمجد أو الطموح، بل بالقناعة بأنه، قبل كل شيء آخر، أريد أن أمنح نفسي السعادة القصوى ومن ثم، كوني أرغب بأن أكون قادرةً على كسب رزقي من حرفتي الفنية... حيوات كثيرة لن تكون كافيةً كي أرسم بالطريقة التي أرغب بها وكل ما أحب رسمه».

ظلتْ مستخفةً بذاتها فيما يتصل بفنها. «بقدر تعلّق الأمر بالرسم، أنا مستمرة فيه»، كتبتْ إلى الدكتور إليوسير في 18 تموز/ يوليو، 1941. «إني أرسم قليلاً لكني أشعر أني أتعلّم شيئاً ما». وكانت ما تزال تحتاج إلى حثّ أنواع متباينة كي تحفز نفسها على الرسم. ساعدها ريڤيرا، عادةً من خلال مدحها، غالباً من خلال احتفاظها بالمال، لكن عادات عملها غريبة الأطوار، وضروب عجزها الجسدي، منعتها من إنتاج الرسوم بسرعة، وهكذا من خلال تكديس أعمال رائجة بنحوٍ كافٍ لمعرضٍ آخر مخصص لامرأة واحدة في غاليري تجاري. على الرغم من ذلك، عرضتْ أعمالها الفنية في عددٍ من المعارض الجماعية. في العام 1940، ناهيك عن إسهامها في المعرض السريالي في مكسيكو سيتي وفي «المعرض العالمي البوابة الذهبية» في سان فرانسيسكو، بعثتْ «الـ(*فريداتان*)» إلى «متحف الفنون الحديثة»، «عشرون قرناً من الفَنّ المكسيكي»، حاثةً فرانك كراونينشيلد على الكتابة في مجلة «*فوغ*» بأن «أحدث زوجات ريڤيرا السابقات»[2] هي «رسامة يبدو أن لديها ولعٍ غير سوي بالدم». في العام 1941 لوحتها المعنونة «*فريدا ودييغو ريڤيرا*» عُرضتْ في «معهد بوستون للفنون المعاصرة» معرض «رسامون مكسيكيون حديثون»، الذي سافر إلى خمسة متاحف أمريكية أخرى، وفي العام 1942، «بورتريه-

---

1- بما أن الحادثة غيّرتْ مساري: فريدا كاهلو Frida Habla de Su Pintora. مع أنّها نُشرتْ تحت اسم فريدا، كانت المقالة قد جُمعتْ من حوار مع فريدا أجراه أنطونيو رودريغويث - ك.

2- أحدث زوجات ريڤيرا السابقات: برانك كراونينشيلد، نيويورك تغدو مكسيكية، «*فوغ*»، 15 حزيران يونيو، 1940: 82 - ك.

ذاتي بضفيرة» كان من بين الرسوم التي احتواها معرض «بورتريهات القرن العشرين»، الذي نظّمه مونرو ويلر لـ «متحف الفَنّ الحديث». «الـ*(فريداتان)*»، «*ماذا أعطاني الماء*»، و«*بورتريه-ذاتي*»، العام 1940، الذي لبستْ فيه قلادةً من الأشواك ورافقها قرد وقط، عُرض في العام 1943، «الفَنّ المكسيكي اليوم»، في «متحف فيلادلفيا للفن»، وفي العام نفسه «*بورتريه-ذاتي*»، العام 1940، كان من بين الأعمال الفنية المعروضة في «فنانات تشكيليات» في «غاليري هذا القرن» التابع لـ «پيغي غوغنهايم». (بعد بضعة أعوام، في كتابها الموسوم بـ «*اعترافات مدمنة على الفَنّ*»، علّقتْ غوغنهايم قائلةً[1] بأنها بينما كانت تكره اللوحات الجصِّية الهائلة التي أنتجها ريڤيرا، أوروزكو، وسيكيروس، أحبتْ عمل فريدا كاهلو حباً جماً، «وقد شملتُها في معارضي الفنية المخصصة للنساء، مدركةً كم كانت موهوبةً في التقليد السريالي الحقيقي).

بسبب العرض تأخر ظهور فنها في المكسيك وكان، خلال حياتها، أقل مقاماً وهيبةً، وكان من دأب فريدا أن تعترف قائلةً إن قيمتها كفنانة تشكيلية قد تم تميزها أولاً في الولايات المتحدة. برغم هذا كله، سمعتها في المكسيك كانت تنمو وتزداد. في كانون الثاني «يناير» وشباط/ فبراير من العام 1943، اشتركتْ في معرضٍ لمئة عام من فَنّ البورتريه المكسيكي في «مكتبة بينجامين فرانكلين»، وهو معهد للغة الإنكليزية في paeso de la Reforma. في السنة التالية قدّمَتِ المكتبة مسحاً تاريخياً آخر، «الطفل في فَنّ الرسم المكسيكي»، وساهمتْ فريدا برسمٍ عنوانه «*الشمس والقمر*» (مفقود الآن). في العام 1944، أعمال فريدا وديغو دشنتْ قاعةً فنيةً جديدةً (لكنها لم تدمْ طويلاً) سُميّتْ Galería de Arte Maupassant وتقع في 128 paeso de la Reforma. إعلان عن معرض لم يُحدد تاريخه من غاليري أوروزكو - ريڤيرا (تقع في العنوان نفسه) يقول إن الغاليري سوف يقدّم أعمالاً فنيةً لأوروزكو، ريڤيرا، وكاهلو، فضلاً عن أعمال نحتية لماريا تيريزا پينتو.

كما دُعيتْ فريدا للمشاركة في «Salon de la Flor»، وهو معرض لرسوم الأزهار الذي كان جزءاً من معرضٍ سنوي للزهور في مكسيكو سيتي. لا

1- علّقتْ غوغنهايم قائلةً: پيغي غونغهايم، «*اعترافات مدمنة على الفَنّ*» (نيويورك: ماكميلان، 1960): 166 - 167 - ك.

بدّ أن الدعوة لرسم الزهور كانت مرحّباً بها؛ كانت صلة القرابة الخاصة بين فريدا والعالم الطبيعي باتتْ أقوى بمرور الأعوام وبينما أمسى عجزها عن إنجاب الأطفال حقيقةً حياتية لا يُمكن نكرانها. أرسلتْ «*زهرة الحياة*» (الصورة رقم 64) إلى «Salon de la Flor»، وفي الأرجح أن «*زهور المانوليا*»، العام 1945، و«*شمسٌ وحياة*» (اللوحة رقم 32) كان يُقصد بها المشاركة في ذلك المعرض أيضاً. بوسع المرء أن يتخيّل كم كانت مدهشةً حتماً الرمزية الجنسية الصريحة في رسوم العام 1944 والعام 1947 لجمهور نيو مكسيكو العاشق للزهور: في «*زهرة الحياة*» و«*شمسٌ وحياة*» كليهما تحوّل فريدا النباتات ذوات المظهر الاستوائي إلى أعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية.

في كلا الرسمين، القوى الكونية والجنسية مترابطة مع إحداها الأخرى. الشمس هي بشكل جلي قوة الإخصاب. إن انفجار حيمن بداية الحياة من القضيب في «*زهرة الحياة*» (في الأصل كان عنوانه [*زهرة اللهب*])[1] يمكننا كذلك أن نراه بوصفه أشعةَ ضوءٍ مقدس تنزل على جنينٍ ينبجس من الرحم. ومضة برق تقوّي الدراما. في «*شمس وحياة*»، قطرات السائل المنوي الذي يتدفق من النباتات القضيبية المتنوعة تكررتْ في دموع الشمس وفي الجنين الباكي المحصور في رحمٍ مورق. تشير الدموع إلى فكرةٍ مفادها أنه بالنسبة لفريدا، خصوبة الطبيعة تُذكّرها، غالباً، بنحوٍ مؤلم برغبتها الجارفة في الانجاب، هذه الرغبة التي خُذلتْ وأُحبطتْ. وفي الحقيقة، تقريباً في الوقت الذي رسمتْ فيه «*شمس وحياة*» كانت قد أجهضتْ مرةً أخرى؛ هذه المرة طفل عشيق، وليس طفل ريفيرا. كانت ثلاثة هموم ترغمها على صنع الفَنّ[2]، قالت لأحد النقاد في العام 1944: كانت ذكراها الحية بشأن دمها الذي سال

1- في الأصل كان عنوانه [*زهرة اللهب*]: «*زهرة الحياة*» سُمّي «*زهرة اللهب*» حين عُرض في الـ Salon de la Flor في المعرض الوطني للزهور، العام 1944. كان ريفيرا متعوّداً أيضاً على تحويل النباتات إلى أعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية، وللعلم، الزهرة الضخمة الشبيهة بزهرة الكروكس crocus في جدارية مبنى الصحة، 1929، التي، على غرار «*زهرة الحياة*» لفريدا، هي هجين من أعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية – ك.

2- كانت ثلاثة هموم ترغمها على صنع الفَنّ: تعليقات فريدا كانت حاضرةً في مقالةٍ تحمل عنوان Frida Kahlo y la Melancolia de la Sangre ([فريدا كاهلو وكآبة الدم]) في مجلة *Rueca* (مكسيكو سيتي، العدد العاشر [1944]: 80). ميّزتِ المؤلفة الحرفين الأولين من اسم كاتب أو كاتبة المقالة: A.F... قصاصة الجريدة موجودة في أرشيف آيزولدا كاهلو الشخصي – ك.

في أثناء حادثة صباها؛ أفكارها المتعلقة بالولادة، بالموت، و«خيوط إيصال» الحياة؛ ورغبتها بأن تكون أماً.

بحلول النصف الثاني من عقد الأعوام، كان عملها قد نال تقديراً كافياً في بلادها بحيث إنّها شُملتْ في أغلب المعارض الفنية للمجموعات الكبرى. و«المَشهد الفني» المكسيكي كان بدوره يتغيّر. على الرغم من أن رسّامي الجداريات ما برحوا يرسمون لوحاتهم الجصّية الواقعية-الاشتراكية، (هذه اللوحات) لم تعد تبزُّ لا الرسم الحداثوي ولا السريالي، المنجز على الحامل. روفينو تامايو، الذي قوبل عمله بالازدراء في وقتٍ سابق لأنه أوروبي أكثر من اللازم، بات الآن يتزعم الفنانين الطليعيين. كانت التأثيرات الأجنبية مثار شكٍ قليل، وبات يُعرف أكثر عن التطورات الفنية في البلدان الأخرى. بينما Ines Amor's Galeria de Mexicano كان ذات مرة الغاليري الفني المهم الوحيد، الآن افتُتِحَتْ غاليريهات جديدة كثيرة. الغاليريهات تحتاج رسوماً قابلة للنقلِ من أجل عرضها وبيعها، وهكذا فإن الرسم على الحامل، الذي عُدَّ شعاراً للانحطاط البورجوازي، أمسى الإنتاج المتكرر والرائج جداً بالنسبة للفنان.

كانت إحدى علامات شهرة فريدا المتنامية هو اختيارها في العام 1942 لأن تكون عضواً مؤسِساً لـ «Seminario de Cultura Mexicana»، وهي منظمة (تحت رعاية وزارة التربية والتعليم) كانت تضم في أول الأمر نحو خمسة وعشرين رساماً ومثقفاً، كان غرضها هو الحث على نشر الثقافة المكسيكية عبر المحاضرات، المعارض الفنية، والمنشورات. (حين رشّح أليخاندرو غوميث فريدا كي تكون من الأعضاء المؤسِسين لمؤسسةٍ أرفع مقاماً ألا وهي Colegia Nacional، وهو معهد يمكن مقارنته بـ «الأكاديمية الفرنسية»، قوبل هذا الترشيح بالاعتراض. كما يتذكر غوميث أرياس، «طلب مني وزير التربية والتعليم[1] أن أساعده في إيجاد كادر تدريسي لـ «Colegia Nacional» في العام 1942، اقترحتُ عليه امرأتين - إحداهما بيولوجيّة مشهورة كتبتْ مجلّداً كلاسيكياً عن الصبّار، وفريدا. رفض الوزير كلتيهما، فريدا لأنه كان هنالك أصلاً رسامَيْن في Colegia Nacional -

---

1- طلب مني وزير التربية والتعليم: غوميث أرياس، حوار شخصي - ك.

أوروزكو وريفيرا - والبيولوجيّة لأن مدرّسها كان أصلاً عضواً». أو هكذا قال أعضاء اللجنة الآخرون. يشير غوميث أرياس ضمناً إلى أنهما رُفِضَتا لأنهما امرأتان).

نشرَتِ الـ«Seminario de Cultura Mexicana» مجلةً ثقافية، العدد الثاني منها احتوى على مادة ريفيرا المعنونة «فريدا كاهلو والفن المكسيكي». وطلب من فريدا صديقها القديم وزميلها الكاتشوتشا ميغويل أن. ليرا[1]، الذي ترأس الـ«Seminario»، أن تساهم بمقالةٍ أو مقالتين شهرياً للإذاعة أو الصحافة. في العام 1943، كجزء من عملها لمصلحة هذه المنظمة[2]، ساعدتْ في تنسيق أول المعارض الفنية الخالية من المحكّمين سُميَّ («Salon Libre 20 de Noviembre») بغرض الاحتفال بيوم بدء [الثورة المكسيكية] الذي أُقيم في «قصر الفنون الجميلة». بالإضافة إلى ذلك، ساعدتْ في تنظيم «معرض الرسم الوطني» في «متنزه ألاميدا»، وفي العام 1944 دُعيتْ للمساهمة في مؤتمرٍ عن رسم الجداريات الشعبي الذي رعته «وزارة التربية والتعليم».

اختيرَتْ فريدا كواحدةٍ من بين ستة رسامين للحصول على زمالةٍ حكومية في العام 1946، إلّا أنّ الشرف الأعظم أقبل في شهر أيلول/ سبتمبر من ذلك العام، في «المعرض الفني الوطني» السنوي في «قصر الفنون الجميلة». مُنح أوروزكو «الجائزة الوطنية للفنون والعلوم» عن جدارياته في «مستشفى يسوع المسيح» بمكسيكو سيتي، إلّا أنّ اتفاقاً مشتركاً بين رئيس الجمهورية ووزير التربية والتعليم أجاز أيضاً منح أربع جوائز أخرى في حقل الرسم، قيمة كل جائزة خمسة آلاف بيزوس. هذه الجوائز الأربع ذهبتْ إلى فريدا (عن لوحتها المعنونة «موسى»)، وإلى الدكتور أتل، خوليو كاستيلانوس، وفرانسيسكو غويتيا. مع أنّها كانت مكسوةً بقالب جِصّ بعد عمليةٍ في عمودها الفقري، ظهرتْ في حجرة استقبال الافتتاح وهي ترتدي زيّ أميرة وتسلّمتْ جائزتها.

1- طلب من فريدا صديقها...أن. ليرا: ميغويل أن. ليرا، رسالة إلى فريدا كاهلو، 7 كانون الثاني يناير، 1943، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

2- عملها لصالح هذه المنظمة: هذه المعلومات مستقاة من وثائق وقصاصات متنوعة تتعلق بالـ Seminario de Cultura Mexicana في أرشيف فريدا كاهلو - ك.

كانت هنالك تفويضات من الحكومة أيضاً. في العام 1941 طُلب منها أن ترسم سلسلةً من الصور الذاتية «البورتريهات» لـ «النساء الخمس المكسيكيات»[1] ممَن ميّزن أنفسهن كثيراً جداً عبر تاريخ الشعب [pueblo]»، على حد تعبيرها، لغرفة الطعام في «القصر الوطني». «الآن ها هم أولاء يجعلونني أكتشف أيَّ نوعٍ من الصراصير كُنَّ أولئك النسوة»، كتبتْ إلى الدكتور إليوسير.

أيَّ نوعٍ من الوجوه يملكن أولئك النساء، وأيَّ نوع من علم النفس ظلمهن، بحيث إنّي في الساعة التي أرسمهن فيها من دون براعة سوف يعرف الجمهور كيف يميّزهنَّ من الرعاع وإناث المكسيك العاديات – مَن هؤلاء اللواتي سأحكي لكَ عنهن، في رأيي، هؤلاء يشملن نساءً شيقات أكثر واستثنائيات أكثر من مجموعة النساء اللائي نحن بصددهن. إن كان بوسعكَ أن تعثر بحكم فضولك على كتابٍ سميك يتحدّث عن «السيدة» دونا جوزيفا أورتيث دي دومينيغويث – عن «السيدة» دونا ليونا فيكاريو [كلتا المرأتان كانتا مرتبطتين بالحركة من أجل الاستقلال] – عن دونا [مبهمة] كسوجتل Xochitl [إبان عهد الملك التولتي Toltec، كسوجتل Xochitl الذي روّج الشراب المُسكر المسمّى بَلكَه *pulque*، المصنوع من العصير المخمَّر للصبّار الأمريكي – عن Sor Juana Ines de la Cruzé الشاعرة – الراهبة المكسيكية العظيمة (1651 – 1695)] – اعملْ لي معروفاً كبيراً بإرسال حقائق قليلة أو صور فوتوغرافية، نقوش – إلخ، عن ذلك العهد وصور أبرز حكمائه. بهذه المهنة سوف أكسب قليلاً من الدولارات التي سأكرسها لشراء عددٍ من ذكر الماعز التي تُبهج حواس النظر، الشم، واللمس – ولشراء بعض الأصص العالية المحببة جداً إلى القلب التي شاهدتها في يومٍ ما في السوق.

لسوء الحظ، الصور الذاتية لأولئك النسوة البارزات لم تكتملْ أبداً. ثَمّة تفويض حكومي ثانٍ أصغر حجماً، لكن الرسم، وهو رسم «حياة ساكنة» مستدير رائع أنتجته فريدا في العام 1942، لغرفة طعام رئيس الجمهورية مانويل أفيللا كوماتشو، قوبل بالرفض. أغلب الظن، لأن السيدة أفيللا

1- النساء الخمس المكسيكيات: رسالة إلى الدكتور ليو إليوسير، 18 تموز/ يوليو، 1941 – ك.

كوماتشو وجدته مكتظاً أكثر من اللازم بالفواكه، الخضار، والزهور التي كانت تلمّح بشكل مزعج إلى التشريح البشري.

وهكذا ظلتْ فريدا تعيش وقتاً صعباً وهي تجد الزبائن وتقنعهم. كان من دأب دييغو أن يرسل الأمريكيين الذين يندفعون أفواجاً في الاستوديو العائد له إلى كويواكان كي ينظروا إلى عملها، إنما في أغلب الأحيان، كانت هنالك وجبات طعام مختصرة، لا مشترون. وولتر آريسنبيرغ، في سبيل المثال، كان ما يزال يتردد بعصبية واضطراب سنتين بعد أن قالت فريدا لنيكولاس موراي إنه سوف يشتري «صورة». في 15 كانون الأول/ ديسمبر، 1941، كتبتْ إلى إيمي لو پاكارد قائلةً:

مما أخبرتِني به[1] عن آل آريسنبيرغ أود أن أقول لهم إن كاوفمان يملك الرسم المعنون «ولادة». أود أن يشتريا واحداً من «أنا أرضع» [*أنا ومرضعتي*] بما أنهما سيمنحانني كدساً جميلاً. في المقام الأول، أنا الآن سأغدو حطاماً تاماً. إن سنحتْ لكِ الفرصة اذهبي إليهم كي تدافعي عني، إنما افعلي ذلك كما لو أنكِ تقومين بذلك طواعيةً. قولي لهم إنها لوحةٌ رسمتها في الوقت نفسه على غرار «الولادة» وأنكِ ودييغو أحببتماها حباً جماً. إنكِ تعرفين أصلاً أيَّ لوحة منها، صحيح؟ تلك اللوحة حيث أنا ومرضعتي أرضع *puritita leche* [الحليب النقي]. أتذكرين؟ أتمنى أنكِ سوف تشجعينهما كي يشتريا اللوحة مني، بما أنكِ لا تستطيعين أن تتصوري كم أحتاج إلى الدولارات الآن (قولي لهم إنها تساوي 250 دولاراً) – سأبعث إليكِ الصورة الفوتوغرافية كي يمكنكِ أن تحكي لهما قدراً كبيراً من الأشياء اللطيفة وسوف تحفزين شغفهما في هذا «العمل الفني». «تمام»، صغيرتي! أخبريهما، أيضاً، عن ذلك الرسم ذي «السرير» [*الحلم*] وأنه موجود في نيويورك، من الجائز أن يولعا بذلك الرسم – أي الرسم ذو الهيكل العظمي في السطح، أتذكرين؟ ذلك الرسم يساوي 300 دولاراً. دعيني أرى ما إذا بوسعكِ أن تعطيني دفعةً صغيرةً، حبيبتي، لأني أخبرتكِ أني فعلاً بأمس الحاجة إلى الدراهم.

1- مما أخبرتِني به: رسالة إلى إيمي لو پاكارد، أرشيف پاكارد الشخصي – ك.

أجابتها إيمي لو، متنبئةً بالنتيجة النهائية: سوف أقاتل من أجلكِ[1]. مَن يعرف ماذا ستكون النتائج. يبدو لي أن آريسنبيرغ يريد رسم الولادة فقط - كوثيقة - إنه ينفق دراهمه كلها الآن وهو يسعى لأن يُظهر أن «فرنسيس» بيكون كتب أعمال شكسبير. ستندال [تاجر أعمال فنية من لوس أنجلس] يقول إنه لا يشتري أيَّ رسوم حالياً.

بصرف النظر عن الزبائن الدائمين المتملقين، لم تسعَ فريدا لأن تكون هي نفسها مُرضيةً ولا حتى رسمها. «لم أشعرْ بهذا القدر من الحزن[2] فيما يتصل بموت ألبرت بيندر»، كتبتْ إلى الدكتور إليوسير، «لأني لا أحب [جامعي الأعمال الفنية]، لا أدري ما السبب، إنما الآن يومياً الفَنّ عموماً يهبني أقل من ركلة، وفضلاً عن كل أولئك الأشخاص الذين استثمروا حقيقة كونهم [خبراء في الفَنّ] كي يتفاخروا بأن [الله هو الذي اختارهم] مراراً. أنا أتفق مع النجارين، صنّاع الأحذية، إلخ. أكثر مما أتفق مع كل ذلك الحشد من الحمقى، الذين اصطُلِحَ على تسميتهم متحضرين، مهذارين، يُدعون [أشخاصاً مهذبين]».

حتى حين انتعشَتِ الأشعار في منتصف عقد الأربعينيّات من القرن العشرين، لم يكنْ كسب العيش بالشيء اليسير. دخول العام 1947 في دفتر حساب فريدا، في سبيل المثال، يُبين لنا أنها باعتْ «الـ*(فريداتان)*» إلى «متحف الفَنّ الحديث» في مكسيكو سيتي بأربعة آلاف بيزوس؛ تم شراء هذا الرسم، بحسب مدير المتحف، فيرناندو غامبوا، لأن فريدا كانت بأمس الحاجة إلى المال[3] وما من أحد آخر كان يرغب بشرائه. في ذلك الحين، على أية حال، كان لدى فريدا زبائن دائمون متحمسون عديدون، كانوا يتبارون بشكل متقطع لشراء آثارها الفنية. كان العنصر الرئيس بينهم هو إدواردو موريلّو سافا، وهو مهندس زراعي ودبلوماسي، ابتاع، على مرّ الأعوام، نحو ثلاثين عملاً لكاهلو وفي العام 1944 فوّضها برسم صور ذاتية

1- سوف أقاتل من أجلكِ: إيمي لو باكارد، رسالة غير مؤرخة إلى فريدا كاهلو، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

2- لم أشعرْ بهذا القدر من الحزن: رسالة إلى الدكتور إليوسير، 15 آذار / مارس، 1941 - ك.

3- تم شراء هذا الرسم... لأن فريدا كانت بأمس الحاجة إلى المال: فرناندو غامبوا، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني / نوفمبر 1977 - ك.

«بورتريهات» لابنتيه، ماريانا ولوپيتا، ولأمه، دونا روزيتا موريلّو، ولزوجته وابنه وله هو.

بورتريهات فريدا للأشخاص الآخرين هي على الدوام أقل حيويةً وأصالةً من رسوم المواضيع خاصتها ومن صورها الذاتية – ربما يرجع السبب إلى أنها، في رسم شخصٍ معين، لم تكنْ تشعر بأنها طليقة كي تُظهر كلَّ فنتازيتها وإحساسها المعقدين – «واقعها هي» على الصورة.

يوجد، بطبيعة الحال، استثناء كبير. يقيناً الصورة الذاتية الاستثنائية جداً لأحد الأصدقاء التي لا تنتج نظيراً لها هي تلك الخاصة بدونا روسيتا موريلّو، وهنا لم تترددْ في أن تجعل الرسم تعبيراً عن العاطفة الشخصية العميقة (الصورة رقم 68). مع أن أسلوب فريدا لم يتطورْ بنحو خطي – في السنة ذاتها، كان بمستطاعها أن ترسم بورتريهات بواقعيةٍ شديدة التدقيق في التفاصيل أو بتبسيط بدائي أو فطري – يُظهر بورتريه «*دونا روزيتا موريلّو*» نقلتها العامة صوب منمنمَة واقعيةٍ خالصة بشكل مفرِط[1] وهي بونٌ شاسع عن المعالجة الأوسع لأسلوب الجداريات في البورتريهات المكسيكية للمدة 1929 – 1930 أو البورتريهات البسيطة والساذجة لعام 1931 التي استندتْ إلى تقليد الرسم الشعبي.

حكيمةً إنما قادرةٌ على إصدار حُكم، قويةً إنما مُستنزَفة، دونا روزيتا تجسّد جوهر خصائص جدة الأولاد grandmotherliness. يبدو أنها تركيزٌ للاشتياق الإنساني الجوهري لقيم عائلية كهذه من مثل المواساة، الاضطراب، والاستمرارية. وعلى غرار لَوحة فان كوخ المسماة «تهويدة» *La Berceuse*، الجدة تحمل حبلاً يؤدي إلى خارج الرسم نحو مهدٍ غير مرئي كانت تهزه، دونا روزيتا تحمل حياكتها، ومنها خيطٌ من الصوف يأخذ بصرنا

1- يُظهر بورتريه «*دونا روزيتا موريلّو*»... واقعيةً منمنمة خالصة بشكل مفرِط: واقعية فريدا المفرطة في هذا الوقت ربما استوحتها من فَنّ البورتريه لدى هيرمينغيلدو بوستوس، رسّام أواخر القرن التاسع عشر من غوانجياتو، كانت معجبةً به وكان عمله قد عُرض إلى جانب عملها في معرض العام 1943 المخصص لمئة عام من فَنّ البورتريه المكسيكي. بورتريه بوستوس لزوجته، *يواكينا ريوس بوستوس*، لا بدّ أنه أبهج فريدا بشكل خاص، بسبب مزجه بين الواقعية المفصّلة والبدائية، إضافةً إلى الصراحة الحقيقية والمخلصة الموجودة ضمناً في تمسكها العميق بالحضور العاطفي للأخت، كصفات يُمكن رؤيتها في صورتها الذاتية لدونا روزيتا – ك.

إلى خارج الرسم نحو الفضاء نفسه الذي نقف فيه. ولأننا نعرف الطريقة التي استخدمتْ فيها فريدا الأشرطة والروابط الأخرى من هذا القبيل كي ترسّخ ارتباطاً عاطفياً، يمكننا أن نفترض أن خيط الصوف كان يُقصد به أن يهب المشاهد رباطاً واقعياً وملموساً بموضوع البورتريه. جَسَد دونا روزيتا المواسي يملأ قماش اللوحة «الكَنَفَا» من جانب إلى الجانب الآخر؛ مدفوعةً قريباً من مستوى الصورة، هي قوية وصلدة كالحصن المنيع.

إن تشابك النباتات النامية التي تحجب الفضاء خلف المرأة العجوز يعكس أيَّ نوعٍ من البشر هي. العتمة في الفجوات الواقعة بين الأوراق تُظهر أن الوقت ليل، الذي كان يعني بالنسبة لفريدا نهاية الحياة. ثَمَّة إشارات أخرى تدل على الكهولة والموت ألا وهي الأوراق البنية، وخمسة عيدان مجففة، رمادية، خالية من الورق النباتي. لكن كما يحصل دوماً، فريدا تقدّم الموت بوصفه جزءاً من دورة الحياة: العيدان الميتة تشكل دعامات لشبكةٍ من النباتات الحية، الخضراء، المزهرة الشائكة التي تتحلّق وتتقدم خلسةً عبر سطح الرسم. بأسلوبها الخاص، دونا روزيتا هي بدورها ذات مظهر شائك. برغم كل الحكمة والحنان في مقلتيها، وضع فمها يوحي بأنها تملك المشاكسة النقدية لدى النسوة العجائز اللائي يراقبن أجيالاً متلاحقةً وهم يقترفون جميع الأخطاء المتوقعة.

مُنحتْ فريدا اهتماماً مُحكماً غير مألوف ببنى محددة في هذا الرسم، مشيّدةً الصورة بطبقاتٍ سميكة من الصبغ، وراسمةً كل تفصيل بلمسةٍ مختلفة. إن صوفية بلوزة دونا روزيتا السميكة وشالها، على غرار النسيج الشَعري للنبات المزهِر، مرسومة بدقة وعناية بضربات عدة شديدة الصغر. شعرات المرأة المسنة البيض الخفيفة اختيرَتْ واحدةً بعد أخرى. في حقيقة الأمر، غنى تفصيل السطح هو غنى استحواذي تقريباً؛ يبدو كأن فريدا تريد أن تتحوّل دونا روزيتا نفسها إلى شيء مادي. فريدا هي العكس من ذلك الرسام الذي يختصر أو يصطنع العالَم البصري، مستحضرةً احتمالاً ذا ضربات فرشاة بأداءٍ واضح. بدلاً من ذلك، ترسم هي كلَّ ذرةٍ مما تراه، شيئاً فشيئاً، سنتيمتراً إثر سنتيمتر، ضربةً بعد ضربة. جوهرياً، إن عالَمها البصري هو حث أو دعوة لإعادة خلق العالم كواقع صلد، متماسك، محسوس على قماش اللوحة.

إن بورتريه ماريانا موريلّو سافا[1]، حفيدة دونا روزيتا، يعرض التركيز نفسه على التفصيل الدقيق والقوة المميزة نفسها التي تعكس ولع فريدا بموضوعها (الصورة رقم 67). بنظرتها المحدّقة الشبيهة بنظرة وَلَد الظبي fawn، والعقدة الشريطية الوردية الضخمة التي تزين شعرها، لهذه الطفلة جميع الصفات التي اختُرِعَ الرسم الزيتي كي يخلقها؛ تبدو واقعيةً جداً بحيث نشعر أنه بمستطاعنا أن نمدَّ أيدينا ونقرص خدها أو نداعب حنكها. ومثل خوخةٍ ندية في «حياة ساكنة» في لوحةٍ من لوحات رسّام هولندي في القرن السابع عشر، تكون هي موضوعاً للرغبة.

كانت فريدا تحب الأطفال إلى درجة العبادة. كانت تعاملهم بوصفهم أنداداً، وفي فنها وحياتها على السواء كانت تجيز لهم كرامتهم الخاصة. في وقتٍ مبكر يعود إلى العام 1928، حين وجد لها ريڤيرا، لما عرف أنها بحاجة إلى المال، وظيفة تعليم الفَنّ للأطفال، كانت مقاربتها نحو تلامذتها معاً مقاربة طفل وسط نظرائه ومقاربة بالغ لا يعتزم أن «يفسد» روح الإبداع الفني. على غرار ريڤيرا، الذي كتب قصيدةً تأملية لفن الأطفال، أحستْ فريدا أنه «قبل أن يتحوّل الأطفال إلى بلهاء[2] بفعل المدارس أو بفعل أمهاتهم، كانوا يملكون قدراتٍ خلاقةً أنقى من قدرات البالغين». وجد ريڤيرا لي وظيفةً[3] كـ «معلمة رسم»، قالت فريدا، «وأنا أستلقي على البلاط على بطني وجميع الأطفال يحذون حذوي وينامون على بطونهم أيضاً. وكنا نرسم، وقلتُ لهم، [لا تنسخوا بعد الآن، أرسموا منازلكم، أمهاتكم، أشقاءكم، الحافلة، الأشياء التي تحدث].كنا نلعب بالكرات الرخامية أو الزجاجية الصغيرة ونديرالخذروف[4] وأصبحتُ رويداً رويداً أفضل صديقةً لهم».

1- إن بورتريه ماريانا موريلّو سافا: حين تلقى موريلو سافا بورتريه ابنته هذا، كتب إلى فريدا، في 20 كانون الثاني يناير، 1944 قائلاً: إني أبعث إليكِ الألف بيزو عن ثمن بورتريه ماريانا، تبين أنه جيد جداً وهو حلو جداً. اسمعي، كم تطلبين مني ثمناً عن رسم صورتين ذاتيتين أُخريين؟ واحدة للويي، وأخرى لإدواردو موريلّو سافا [ابنيْ موريلّو سافا الآخريْن]؟ دعيني أعرف من خلالهما. إدواردو موريلّو سافا، رسالة إلى فريدا كاهلو، أرشيف فريدا كاهلو – ك.

2- يتحوّل الأطفال إلى بلهاء: كاهلو، Retrato de Diego – ك.

3- وجد لي ريڤيرا وظيفةً: بامبي، Frida Kahlo Es una Mitád – ك.

4- الخُذروف؛ بالإنكليزية top؛ المصراع بالدارجة العراقية: وهو آلة أسطوانية عموماً أو شبيهة بالمخروط، لها طرف مستدق، يجعلها الأطفال أو الصبيان تدور، وتُستخدم كلعبة. في العراق،

في أعوام حياتها الأخيرة لم تعدْ فريدا قادرةً على اللعب بالكرات الرخامية أو الزجاجية على البلاط، إلّا أنّ مواقفها لم تتبدّل مثقال ذرة. كان ابن شقيقتها الثاني روبرتو بيهار يتذكّر[1] زيارته لفريدا خلال أربعينيات القرن العشرين حين كان يحضر مدرسةً داخلية كاثوليكية. لاحظتْ في يومٍ ما أنه يلبس وشاحاً كتفياً، فهتفتْ قائلةً: «ما هذا؟» شرح لها أنكِ إذا ما لبِسته وحدث أن وافتكِ المنية، ستذهبين مباشرةً إلى الجنة. «مَن الذي أعطاكَ إياه؟» سألته فريدا. «راهبة»، أجابها روبرتو. («*Dile a la madrecita que vaya chingar a su madre no a ti!*»)، صرختْ قائلةً: «اذهب وقلْ للراهبة الصغيرة بأن تُرسل أمها إلى الجحيم screw her mother لا أنتَ!»، وفي مرةٍ أخرى، عرض روبرتو على فريدا خارطةً كان قد نَسَخها رسماً بورقة شفافة بوصفها واجباً بيتياً. «ماذا؟!» هتفتْ فريدا معترضةً. «يتعيّن عليكَ أن ترسمها بحرية التصرف». فعل روبرتو ذلك، على مضض، لأنه كان يخشى ألا تكون الحدود الخارجية للبلدان دقيقةً. كان محقاً – أعطاه معلمه علامة صفر. في زيارته التالية لفريدا، عرض عليها هذه النتيجة. وضعتْ رقم واحد أمام علامة الصفر، وأعلنتْ قائلةً «أنا المعلمة!».

كانت فريدا تحتاج لأن تكون (وكانت فعلاً) فرداً مهماً في حيوات أطفالـ«ها». في وقتٍ ليس بالبعيد تذكّرتْ ماريانا موريلّو سافا أنها توضَّعَتْ لفريدا. «لقد أحببتها[2]، وأحبتني ودللتني طَوال الوقت. إني متيقنة أن هذا يعود لكونها لا تملك أطفالاً من صلبها، أحبتني وأحبّتْ شقيقتي أكثر. قال أبي لنا: [كنَّ حنونات ولطيفات مع فريدا. هي بلا أطفال وهي تحبكما إلى حدٍّ كبير]».

كان أبوا ماريانا يُنزلان ابنتهما الأصغر عند منزل فريدا في صباحات أيام السبت ويعودان ليأخذاها في وقت الأصيل. بما أن فريدا لم يسعها أن ترسم أكثر من ساعة في كل مرة، كانت ترتاح ساعاتٍ عدة بينها، كان البورتريه يستغرق شهرين أو ثلاثة حتى تكمله.

يلف الصبيان حبلاً رفيعاً حولها ويقذفونها ويسحبون الحبل في الوقت نفسه كي يجعلوها تدور. وهي من ألعاب الصبيان القديمة في العراق، لكنها الآن باتتْ شبه منقرضة – م.

1- روبرتو بيهار يتذكّر: روبرتو بيهار، حوار شخصي – ك.

2- لقد أحببتها: موريلّو سافا، حوار شخصي – ك.

كانت فريدا تُجلس موديلها على كرسي صغير اشترته خصيصاً لها، هذا الكرسي أخذته ماريانا معها إلى البيت حين اكتمل البورتريه. «كانت تُبقيني صامتةً وساكنةً تماماً. أصابني التعب، إلّا أنّها كانت تحدّثني على الدوام وحكتْ لي قصصاً مضحكةً. كانت تكلّمني كي أُبقي وجهي مستقيماً، الأمر الذي لم أستطعْ القيام به. كانت رقيقةً ومرهفةً على الدوام».

كان يحلو لفريدا أن تعطي الهدايا لماريانا. كان بحوزتها ثوب تيهوانا صُنع خصيصاً لها، وفي مرةٍ أخرى، حين فازتْ ماريانا في لعبةٍ ما، منحتها جزدان قطع نقد أحمر اللون أشبه بالجزمة. لما أقبل إدواردو موريلو سافا كي يأخذ ابنته، قال لها إنها سيئة التربية إذا قبلتْ بالهدية. استبد الغضب بفريدا. «متطفّل! *Metiche*»، صرختْ. «هذه لعبة بيني وبين ماريانا، فما دخلكَ أنتَ!» وأخذتْ ماريانا جزدان القطع النقدية.

كان حنو فريدا تجاه ماريانا قد استمر على مرّ الأعوام. من العام 1946 إلى العام 1948، كانت أسرة موريلو سافا تقيم في كراكاس، حيث عمل المهندس الزراعي بوصفه سفيراً للمكسيك في فنزويلا. كانت فريدا قد تعافتْ من إحدى العمليات الجراحية الكثيرة في عمودها الفقري حين تسلّمتْ رسالةً من ماريانا بحيث إنّها شعرتْ بسرور بالغ وردتْ عليها قائلةً «*Cachita, changa, maranga*» مع مذكرة وقصيدة طويلة، وأدناه نموذجٌ منها:

من كويواكان، حزينةٌ جداً[1]
أوه، يا قطعةً صغيرةً من حياتي،
إني أبعث إليكِ هذه الأشعار الرقيقة جداً
من صديقتكِ الحقيقية، فريدا.

لا تحسبي أني أمثل دور «الميتة»
وأني لا أكتب إليكِ،
بما أني أغني بكل الحب الذي يغمرني
أبعثُ إليكِ هذه القصيدة الغنائية.

1- من كويواكان، حزينةٌ جداً: فريدا كاهلو، رسالة إلى موريلّو سافا، 23 تشرين الأول/ أكتوبر، 1946، الأرشيف الشخصي لآل موريلّو سافا. اسم التدليل، *Cachita, changa, maranga* سجع لا معنى له – ك.

مضيتِ إلى كراكاس
في طيارةٍ قوية، متينة،
ومن هنا أتحرّق شوقاً إليكِ
من أعماق قلبي...

لا تنسي بلدكِ المكسيك،
إنه أصلُ حياتكِ،
وتذكّري دوماً أن صديقتكِ فريدا
تنتظركِ وهي محمّلةٌ بالأغاني.

إضافةً إلى موريلّو سافا، أحد الزبائن الدائمين الأثيرين لدى فريدا كان هو المهندس خوزيه دومينغو لافين، الذي فوّضها برسم بورتريه مستدير لزوجته في العام 1942 وفي العام 1945 كلّفها برسم «موسى» (الصورة رقم 69). كان الرسم نتيجة حوار عابر[1] جرى على الغداء في منزل لافين. مضيفها عرض على فريدا نسخةً اشتراها مؤخراً من كتاب فرويد المعنون «*موسى والتوحيد*». طالعتْ صفحات قلائل منه وطلبتْ منه أن يعيرها إياها. كانت مفتونةً، ولما انتهتْ من قراءة الكتاب، اقترح عليها أن تسعى إلى صياغة آرائها عن الكتاب في رسم. خلال ثلاثة أشهر انتهى «موسى». بعد مضي عامين على ذلك، أعطتْ فريدا محاضرةً غير رسميةً عنه إلى تجمعٍ في منزل دومينغو لافين.

كانت الفقرات الاستهلالية لتفسير فريدا شيقةً لأنها تكشف الطريقة النزيهة والمتواضعة بكل معنى الكلمة التي تقاربُ فيها فنها:

بما أن هذه هي أول مرة في حياتي[2] سعيتُ فيها لأن «أفسر» أحد رسومي لمجموعةٍ تزيد على ثلاثة أشخاص، سوف تغفرون لي إذا ما اختلط عليَّ الأمر وكوني مغبّرةً نوعاً ما...
قرأتُ [«موسى» فرويد] مرةً واحدةً، وشرعتُ أرسم الصورة بأول

1- كان الرسم نتيجة حوار عابر: خوزيه دومينغو لافين، حاورته كارين وديفيد كرومي – ك.
2- بما أن هذه هي أول مرة في حياتي: فريدا كاهلو، ولادة موسى: 2. استبدلتُ ترجمتي بالترجمة الموجودة بجانب الأصل الإسباني – ك.

انطباع تركه فيَّ. أمس، فيما كنتُ أكتب هذه الكلمات لكم، أعدتُ قراءتها، ويتعين عليَّ الاعتراف لكم أني أجد الرسم ناقصاً جداً وهو مختلف نوعاً ما عما يجب أن يكون عليه تفسير ما يحلله فرويد بنحوٍ مدهش جداً في كتابه «موسى». لكن الآن، ما في اليد حيلة، لا يمكنني أن آخذ منه شيئاً ولا أضيف إليه شيئاً، لذا سأحكي لكم عما رسمته كما هو وعما يمكنكم أن تشاهدوه هنا في الرسم. بطبيعة الحال، الثيمة الرئيسة هي «موسى»، أو ولادة الـ «بطل». لكني عممتُ بطريقتي الخاصة (طريقة مربكة جداً) الأفعال والصور التي تركتْ فيَّ انطباعاً قوياً فيما كنتُ أقرأ الكتاب. فيما يتعلّق بما هو موجود «في تفسيري»، يمكنكم أن تخبروني ما إذا وضعتُ قدمي فيه أم لا.

بسبب ثيمته الواسعة والعدد الكبير من أشكاله البشرية الصغيرة جداً، قارن مشاهدون كُثر «موسى» فريدا بالجدارية، أي جدارية. لكنه أبعد ما يكون عن الفَنّ «الشعبي». من خلال معالجة موضوعها التاريخي بمثل هذه الطريقة الفردانية الحرة، تمكنتْ فريدا من أن تحوّله إلى تعبير عن انشغالها الشخصي بالإنجاب باعتباره جزءاً من دورة الحياة. حتى تكوين الرسم يوحي بالإنجاب. مزجتْ فريدا طريقةً إضافيةً بنحوٍ ساذج لتنظيم الأشكال (مرئية في مقاطع مختلفة من الرسم) مع تماسك كلي مستند إلى تناظر ثنائي وتذكّر تشريح منطقة حوض المرأة. ولادة موسى تقع، بنحوٍ مناسبٍ تماماً، في الوسط.

الطفل وُلد أسفل شمسٍ حمراء هائلة تبعث أشعةً تنتهي في الأيدي. بوصفها أداة، بالطبع، هذه الصورة لها أصولها في الصور المصرية الناتئة في عهد العمارنة، لكن مصدراً مباشراً أكثر لمفهوم فريدا هو جدارية «المدرسة الثانوية» التي رسمها ريفيرا حيث الأيدي عند أطراف أشعة الضوء تُشير، بحسب ريفيرا، إلى «الطاقة الشمسية، مصدر حياة المخلوقات كلها»[1]. في مسحة مشابهة، شرحتْ فريدا في مقالتها عن «موسى» بأن الشمس في

1- الطاقة الشمسية، مصدر حياة المخلوقات كلها: ريفيرا، «فني، حياتي»: 131. في تفسيره الجدارية المكتوب بعد الانتهاء منها بوقتٍ قصير، سمّى ريفيرا المدار الوسطي للضوء الضوء - واحد أو الطاقة الأولية وأشار إلى أن اليدين في نهاية أشعة الضوء لهما إصبعا سبابتين يشيران إلى الأرض، بينما الأصابع الأخرى مغلقة. هذه الإيماءة، قال، أشارتْ إلى الأب - الأم (وولفي، «ديغو ريفيرا»: 136) - ك.

رسمها فُهمتْ باعتبارها «مركز الأديان كلها[1]»، باعتبارها أول إله، وخالقة ومنتجة الحياة».

ولادة موسى ترمز إلى ولادة جميع الأبطال[2]. في كلا جانبيْ الحدث

1- مركز الأديان كلها: كاهلو، موسى: 4 – ك.

2- ولادة موسى ترمز إلى ولادة جميع الأبطال: م. س: في مناقشتها لـ «موسى» (الصفحات 4 – 6) سجلتْ فريدا لائحة الأبطال، إضافةً إلى الآلهة التي اخترعوها بسبب خوفهم من الموت.

على غرار موسى [قالت] كان وسيكون هنالك عددٌ غفير من المتحولين المرموقين، متحوليْ الأديان والجماعات البشرية. ربما يُقال إنهم أصناف من *السُعاة* بين الناس الذين يروّضونهم *والآلهة* التي اخترعوها هم أنفسهم كي تروّضهم.

من بين هؤلاء الآلهة، يوجد عددٌ غفير، كما تعرف. بطبيعة الحال، لم يكنْ بمستطاعي أن أجد لهم جميعاً موضعاً مناسباً، ووضعتُ الذين لهم صلة مباشرة بالشمس (سواء شئتَ ذلك أم أبيت) في كلا جانبيْ الشمس. في جهة اليمين، الأشخاص المنتمين لـ الغرب، وفي جهة اليسار، الأشخاص المنتمين لـ الشرق.

الثور المجنح أسيروس، آمون، زيوس، أوزيريس، هوروس، جيهوفا، أبوللو، القمر، مريم العذراء، العناية الإلهية، الثالوث المقدّس، فينوس و... الشيطان.

في جهة اليسار، البرق، ضربة البرق، وما يعقب البرق أي بمعنى، هواراكان وغوكوماتز، تلالوك، كواتيلوك الاستاني، أم جميع الآلهة، كيوتزالكوت، تزيكاكاليوكا، الكيتوتل، الإله الصيني (التنين)، وبراهما الهندوسي. نسيتُ سهواً إلهاً أفريقياً، إلّا أنّني لم أجده في أي مكان (إلّا أنّه يمكن أن نخصص له حيزاً).

لا يسعني أن أخبرك بشيءٍ ما عن كل واحدٍ منهم، لأن جهلي بأصلهم، بأهميتهم، إلخ. هو شيءٌ كبير عليّ.

كوني رسمتُ الآلهة الذين يمكنني أن أجد لهم موضعاً، كل واحد منهم في سمائه، أردتُ أن أفصل العالم السماوي للخيال والشعر، عن العالم الأرضي المتعلق بـ «*الخوف من الموت*»، ورسمتُ الهياكل العظمية، البشرية منها والحيوانية، التي ترونها هنا...

على الأرض نفسها، لكني رسمتُ رؤوسهم أكبر حجماً، كي أميزهم عن الجماهير، الأبطال صُوّروا (قلة منهم، إنما أحسن اختيارهم)، متحوّلو الأديان، مخترعو أو خالقو هؤلاء، الفاتحون، المتمردون... أي بمعنى الأشخاص المهمون الحقيقيون.

في جهة اليمين، وهذا الشكل البشري كان لا بدّ لي أن أرسمه بأهمية أكبر بكثير من أي شكل بشري آخر، أمنحوتب الرابع يمكن رؤيته، وهو الذي سُمّي تالياً أخناتون...

فيما بعد، موسى الذي أعطى، على وفق تحليل فرويد، للأشخاص الذين تبناهم *الدين نفسه الذي لدى أخناتون*، وقد طرأ عليه تغيير طفيف بحسب اهتمامات وظروف زمنه...

بعد يسوع المسيح، يأتي الإسكندر الأكبر، قيصر، محمد، لوثر، نابليون، و... الجنين المفقود... هتلر.

في جهة اليسار، نفرتيتي العجيبة، زوجة أخناتون، إني أتصوّر ذلك فضلاً عن كونها آيةً في الجمال لا بدّ أنها كانت امرأة جامحة، ومتعاونة مفرطة الذكاء مع زوجها. بوذا، ماركس،

الولادي الأوسط توجد مجموعة من الأبطال التاريخيين الذين يتراوحون من يسوع المسيح إلى لينين، من بوذا إلى هتلر - تسميهم فريدا «الأشخاص المُهمّين»[1]. يوجد فوقهم الآلهة، وإلى الأسفل منهم الجماهير التي تغلي في الحروب التي تصنع التاريخ. «في الركن الأسفل الأيسر»، تقول فريدا، «يوجد الرجل الأول المؤسِّس بأربعة ألوان (أربعة أعراق) يرافقه جده القريب، القرد. في الركن الأسفل الأيمن توجد الأم، الخالقة والطفل بين ذراعيها برفقتها قردة «أنثى»، وبالطريقة نفسها تحمل ذريتها. بين السماء المكتظة بالآلهة والسماء المكسوة بالأبطال يوجد كائن بشري وهيكل عظمي لحيوان فضلاً عن، بقياس جيد، الشيطان. أصابع عناق كبيرة تمثل الأرض وهي تفتح يديها كي تصون وتتلقى الأموات، «بسخاء ومن دون فوارق» - على وجه الدقة من نوع الأيدي الضخمة، المعانقة التي كان يرسمها ريفيرا غالباً في جدارياته.

«في ناحيتيْ الطفل كلتيهما»[2]، شرحتْ فريدا، «وضعتُ عناصر خلقه، البيضة المخصّبة والانقسام الخلوي». قطرات مطر مبعثرة ترافق اختراق الولادة بالماء، و(كما في «*زهرة الحياة*») الأنابيب الفالوبية التي تبدو معاً كالأزهار وكالأيدي البشرية تمتد من الرحم الواقع في الوسط.

فاصلةً مَشهد الولادة الوسطي عن الأقسام التاريخية الجانبية يوجد جذعا

فرويد، باراسيلسوس، أبيقور، جنكيزخان، غاندي، لينين وستالين (الترتيب على وفق ذائقة سيئة لكنني رسمتهم استناداً إلى معلوماتي التاريخية وهي سيئة أيضاً).

بين هذه المتعلقات بـ الجماهير، رسمتُ بحراً من الدم الذي بوساطته أشير إلى الحرب، وهي محتومة وخصيبة.

وفي الختام كتلة من البشرية القوية التي لم توزنْ جيداً، مؤلفة من الأصناف كلها... أنواعٌ نادرة، المحاربون، المعارضون للحروب والعنف، العلماء والجهلاء، صناع التماثيل، المتمردون، حاملو الأعلام، حاملو الأوسمة، الصخابون، الأسوياء والمجانين، الأصحاء والمرضى، الشعراء والحمقى، وكل بقية الجنس البشري الذين يرغبون بأن يكونوا حاضرين في هذه المجموعة الفعالة.

فقط أولئك الموجودين في الصدارة يُرون بقليلٍ من الوضوح، أما البقية ... *con el ruido no se supo* [تعني حرفياً: لقد حجبتهم الضوضاء، اصطلاحياً: ضاعوا في الضباب] - ك.

1- الأشخاص المهمين: في النص الإنكليزي الأصل bigwigs: هذا المصطلح عامي informal؛ معناه الحرفي: اللِّمات الكبيرة، أو تسريحات الشعر المستعار الكبيرة - م.

2- في ناحيتيْ الطفل كلتيهما: كاهلو، موسى: 4 - ك.

شجرتين غابرتين، رمز فريدا الأثير لدورة الحياة – الموت. الخشب المتآكل ينبجس قُدُماً ببراعم ذات ورق أخضر، وأغصان هرمة محطمة اتخذتْ شكل الأنابيب الفالوبية. الحياة الجديدة، قالت، تنبثق دوماً من «جذع العمر»[1]. في مركز الطليعة، تنجدل في زخرفة تشجيرية مؤلفة من جذور شبيهة بالأوردة، قوقعة حلزون يلفظ سائلاً في داخل محارة ترمز لـ «الحب»[2].

يُظهر «*موسى*» رغبة فريدا الملحّة بأن تطوّق الزمان كله والفضاء كله في رؤيةٍ واحدة. ومثل «*جذور*»، هو تعبيرٌ عن معتقدها، وهو شكل حيوي من وحدة الوجود[3]، وهو المذهب الذي تقاسمته، إلى حدٍّ كبير، مع دييغو. كان معتقد فريدا هو رؤية شاملة كاملة للكون كشبكةٍ معقدة من «الخيوط المُوصلة»، «*تناغم الشكل واللون*» فيه «كل شيء يتحرك على وفق قانون واحد فقط – الحياة. ما من أحد منفصل عن أي فرد آخر. لا أحدَ يقاتل من أجل نفسه. الكل هو الكل والفرد. الكَرْب والوجع، اللذة والموت ليستْ سوى *عملية* من أجل *الوجود*». كانت يومياتها (هذه الفقرة مكتوبة في العام 1950) تستمر قائلةً:

> كل فرد ليس أكثر من أداء وظيفة أو هو جزءٌ من الوظيفة الكلية... نحن نوجّه أنفسنا صوب أنفسنا *ذاتها* عبر ملايين الكينونات – الأحجار – مخلوقات الطيور – كينونات النجم – كينونات الجراثيم – كينونات النوافير نحو أنفسنا. تنوّع من العجز الـ «*واحد*» للإفلات من الـ «*ثاني*»، الـ «*ثالث*»، الأشياء الإضافية من الـ «دائماً» – بغية العودة إلى الـ «*واحد*». إنما ليس *الشمس* (تُسمى أحياناً *الله*، وأحياناً أخرى *الحرية*، وثالثةً *الحب*) – كلا – كنا على الدوام كراهيةً – محبةً – أماً – طفلاً – نبتةً – تراباً – ضوءاً – برقاً – إلخ. عالماً واهباً للعوالم – للأكوان والخلايا الكونية.

«لا إزميرالدا» La Esmeralda لا تومئ إلى متجر زمرد أو جواهر في مكسيكو سيتي. هي بالأحرى «مدرسة الرسم والنحت» التابعة لـ «وزارة

1- جذع العمر: م. س: 6 – ك.
2- محارة ترمز لـ الحب: م. س – ك.
3- وحدة الوجود pantheism: المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيءٌ واحد وبأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية – م.

التربية والتعليم الحكومي»، وقد أعاد تسميتها طلبتها على اسم الشارع الذي كانت تقع فيه أول مرة. حين أفتتحَتِ المدرسة، في العام 1942، كان عدد أعضاء الهيئة التعليمية يزيد على عدد الطلبة، لأن مدير المدرسة، أنطونيو رويث Antonio Ruiz، وهو رسّام أعمال شديدة الصغر مليئة بالفكاهة والفنتازيا، بدأ باستخدام كادر تدريسي فاعل ومؤثر مؤلف من اثنين وعشرين فرداً. بحلول العام 1943 هذا الكادر ضمَّ فنانين مرموقين وبارزين من مثل جيسوس غوريرو غالفان، كارلوس أوروزكو روميرو، أوغسطين لازو، مانويل رودريغويث لوزانو، فرانسيسكو زونيغا، ماريا إيزيكوريدو، دييغو ريفيرا (الذي أعطى درس التكوين composition) وفريدا كاهلو. كان الأجر الأولي الذي تقاضته فريدا هو 250 بيسوس لقاء تدريس مدة اثنتي عشرة ساعة، ثلاثة أيام في الأسبوع. مع أن تشغيلها بعد الأعوام الثلاثة الأولى كان غير رسمي، وهذا أقل ما يمكن قوله، كانت قد سُجلّتْ كمدرّسة على مدى عقد من السنين.

لم يكنْ جميع المدرّسين والمدرّسات يحملون الجنسية المكسيكية – كان الشاعر السريالي الفرنسي بالولادة بينجامين بيريه يدرّس اللغة الفرنسية، في سبيل المثال – إلّا أنّ روحهم كانت بشكل مؤكد مكسيكية *Mexicanista*. مع أن بناية المدرسة كانت رثة وبدائية، تتكوّن من قاعة دراسية كبيرة واحدة، وباحة كان يرسم فيها الطلبة (حين كانت تمطر وتفيض الباحة يتعيَّن على الطلبة أن يسيروا هنا وهناك على ألواح خشب ثقيلة وثخينة)، في نظر المدرّسين والمدرسات في «لا إزميرالدا»، المكسيك بأسرها استوديو. بدلاً من أن يطلبوا من طلبتهم أن يرسموا من القوالب الجصّية أو ينسخوا الموديلات الأوروبية، كانوا يرسلونهم إلى الشوارع والحقول، كي يعملوا هناك مستمدين موضوعاتهم من الطبيعة. لم يكنْ هدفهم أن يُنتجوا فنانين، بل أن «يعدّوا الأفراد[1] الذين ستعبّر شخصيتهم المبدعة عن نفسها لاحقاً في الفنون»؛ كان برنامج الأعوام الخمسة يشتمل على سلسلة محاضرات

1– كان هدفهم... أن يعدّوا الأفراد: نسخة من كتيب العام 1943 الذي نشرته وزارة التربية والتعليم، يُعلن أهداف المدرسة وبرنامجها، موجود في أرشيف فريدا كاهلو – ك. لم يكنْ هدفهم أن ينتجوا فنانين to produce artists: بالدارجة العراقية: أن يخرّجوا فنانين – م.

«كورسات» في الرياضيات، اللغة الإسبانية، التاريخ، تاريخ الفَنّ، واللغة الفرنسية. من المفترض أن تتوهج مبادرة كل واحد من الطلبة من خلال التماس المباشر مع المدرسين والمدرسات. وبما أن معظم الطلبة كانوا فقراء، كان التعليم ومواد الفَنّ ومستلزماته كلها مجانية.

واحد من أوائل الطلبة، الرسام غويليرمو مونروي، يتذكّر قائلاً «في البداية كان هنالك نحو عشرة طلبة فقط[1]. وبعدها من حينا السكني جاءتْ مجموعة من اثنين وعشرين غلاماً. حين دخلتُ المدرسة، لم أكنْ أعرف شيئاً عن الرسم، لأني كنتُ عاملاً من أسرةٍ تمتهن النجارة. كنتُ قد أنهيتُ ست سنوات دراسية، ولم أكنْ أعرف أنه توجد مدارس فنية. كنتُ أمتهن صقل وطلاء الأثاث وأعمل منجّداً[2] أيضاً. فيما بعد وددتُ أن أتعلّم نحت الخشب، لأني كنتُ أعمل في مخزن للأثاث الاستعماري. لذا، بوصفي عاملاً، التحقتُ بـ [لا إزميرالدا]».

كان وصول فريدا إلى «لا إزميرالدا» قد خلّف انطباعاً كبيراً. كان بعض الطلبة قد أبدوا إعجابهم بها؛ آخرون، من مثل فاني رابيل (يومئذ كانت تُسمى فاني رابينوفيتش) كانت ميالةً إلى الشك في أول الأمر: مكتبة سُر مَن قرأ

إنها رذيلة قديمة من رذائل النساء[3] ألا يثقن ببنات جنسهن. لذا، في بادئ الأمر، حين قالوا لي أنه ستكون لي معلمة، لم أحبذ الفكرة. كان لي فقط معلمون ذكور وزملاء ذكور. كل شيء تقريباً في المكسيك يُدار من الجندر الذكري، وكانت هنالك قلة قليلة من الفتيات في المدرسة. كان معلمي في مجال المناظر الطبيعية، فيليشيانو پينا، قد قال لي، [حسناً، رأيتُ فريدا كاهلو هذه في المكتب، حدّقتْ إليّ وسألتني، {هل أنتَ مدرّس هنا؟} وأجبتها قائلاً، {نعم} ومن ثم أردفتْ فريدا قائلةً {ما هذا الذي يتعلّق بالتعليم؟ أنا لا أعرف شيئاً عن التعليم}]. كان پينا غاضباً تماماً وقال لي [كيف يسعها أن تكون معلمة إذا كانت لا تعرف شيئاً عن التعليم؟]

1- في البداية كان هنالك نحو عشرة طلبة فقط: غويليرمو مونروي، حوار شخصي، كيورناڤاكا، المكسيك، آذار مارس 1977 – ك.

2- منجّد upholsterer: بالدارجة العراقية: دوشمچي – م.

3- إنها رذيلة قديمة من رذائل النساء: فاني رابيل، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آب أغسطس 1977 – ك.

لكنني لحظةَ لقائي بفريدا سحرتني لأنها كانت تملك موهبة سلب ألباب البشر. كانت فريدةً، لا تُضاهى. كانت لديها سعادة هائلة، فكاهة وحب الحياة. كانت قد اخترعتْ لغتها الخاصة، كانت لديها طريقةٌ خاصة في التحدّث بالإسبانية، مليئةٌ بالحيوية وتصاحبها دوماً الإيماءات، التقليد والمحاكاة، الضحك، النكات، والإحساس العظيم بالسخرية. أول شيء فعله حين قابلتُها هو قولها: [أوه، أنتِ واحدة من البنات *muchachitas* هنا! ستكونين طالبتي! استمعي إليّ، كيف تقومين بهذا الشيء المتعلّق بإعطاء الدروس؟ لا أدري. ماذا عنه؟ ليستْ لديّ أدنى فكرة عن التعليم. لكني أعتقد أنه ستكون الأمور على ما يرام]. هذا القول استرضاني. كانت وديةً جداً، وعلاقتها مع الطلبة جميعاً بدأتْ بأساس المساواة، إليك إلى إليك *tu a tu* المألوفة. باتتْ بالنسبة لنا مثل شقيقتنا الكبرى، مثل أمٍّ تراقب ابنها الصغير her *muchachitos*.

كما يتذكّر غويليرمو مونروي، كانت فريدا «معلمةً أخوية، استثنائية، رفيقةً»[1]. كانت كزهرةٍ تمشي على قدمين. أخبرتنا أن نرسم ما يوجد في بيوتنا – جرار الفخار، الفَنّ الشعبي، قطع الأثاث، الدمى، صور يهوذا الأسخريوطي – لذلك لم نشعرْ أننا كالغرباء في المدرسة». لئن كانت فريدا «زهرةً تمشي على قدمين»، فإن طالبها مونروي يحتفظ بشيءٍ علّمته إياه: إنه كاتب ذو جمال زهري. من بين مقالاته الطافحة بالعاطفة عن معلمته *maestra* المحبوبة هو هذا الوصف لأول يوم تدرّس فيه فريدا في «لا إزميرالدا»:

أتذكّر دخولها «مدرسة الرسم والنحت»[2]، «لا إزميرالدا»، أول مرة. ظهرتْ هناك بغتةً مثل غصن مزهر مُذهل بسبب فرحها، لطفها، وسحرها. لا بدّ أن هذا يرجع إلى ثوب التيهوانا الذي كانت ترتديه، وكانت ترتدي دوماً بمثل هذا الجمال. الشبية الذين سيصبحون طلبتها... استقبلوها بحماسةٍ وعاطفة. كانت تتحدّث من دون كلفة معنا بإيجاز بعد أن ترحّب بنا بحنانٍ بالغ، وبعد ذلك مباشرةً قالت لنا بأسلوبٍ مفعم بالحيوية: «حسناً يا أولاد ويا

1– معلمةً أخوية، استثنائية، رفيقةً: مونروي، حوار شخصي – ك.

2– أتذكّر دخولها [مدرسة الرسم والنحت]: غويليرمو مونروي، كتبتها ماريا إداليا (مقالات مونروي في «*Excelsior*» موقعة من قبل كاتب آخر)، «Homenaje de un Pintor a Frida Kahlo a los 22 Años de su Muerte: 8» – ك.

صبايا، دعونا نبدأ العمل؛ سأكون ما يُسمى بمعلمتكم، أنا لستُ تلك الفنانة المرموقة جداً، كل ما يدور بخلدي هو أن أصبح صديقتكم، لم يسبق لي أن كنتُ معلمة رسم، ولا أفكّر بأن أكون كذلك البتّة، بما أنني أتعلّم دوماً. من المؤكد أن يرسم المرء هو شيءٌ رائع جداً أن يرغب المرء بالقيام به، لكن القيام به شيءٌ في منتهى الصعوبة، من الضروري أن يقوم به المرء، أن يتعلّم المرء المهارة بشكلٍ جيد جداً، أن يملك المرء انضباطاً ذاتياً صارماً جداً وفي المقام الأول أنّ يملك المرء الحب، أن يشعر بحبٍ كبير نحو الرسم. مرةً وإلى الأبد سأخبركم إذا كانت التجربة الصغيرة التي أملكها بوصفي رسامةً ستكون نافعةً لكم بأية حال من الأحوال، ستخبروني بذلك، ذلك أنكم سترسمون معي كلَّ شيء تريدونه وتحسون به. سأسعى لأن أفهمكم بأحسن ما يمكن. بين الحين والآخر سأسمح لنفسي بأن أُدلي بملاحظاتٍ قليلة عن عملكم، إنما أيضاً، سأطلب منكم، بما أننا أصدقاء *cuates*، أنه حين أعرض عليكم عملي، ستحذون حذوي. لن آخذ قلم الرصاص منكم أبداً كي أصحح لكم رسومكم؛ أريدكم أن تعرفوا، أعزائي الأولاد والبنات، أنه لا يوجد في العالم كله معلم واحد قادر على تدريس الفَنّ. كي يفعل المرء ذلك شيءٌ من سابع المستحيلات. سوف نتكلّم كثيراً عن بعض المسائل النظرية أو سواها، عن مختلف التقنيات المستخدمة في الفنون التشكيلية، عن الشكل والمضمون في الفَنّ، وعن كل تلك الأشياء التي لها صلة وثيقة بعملكم. أتمنى ألا يصيبكم الضجر معي، وحين أبدو مُضجرةً معكم، أطلب منكم، رجاءً، ألا تلتزموا الصمت، حسن؟». هذه الكلمات البسيطة والنقية نُطق بها بطريقةٍ خاليةٍ من التكّلف أو التباهي، وكانت تفتقر تماماً إلى التحذلق.

بعد صمتٍ قصير، المعلمة *la maestra* فريدا سألتْ جميع طلبتها ماذا كنا نريد أن نرسم. لدى سماع هذا السؤال المباشر جداً، أصبحَتِ المجموعة بأسرها في حالةٍ من الاضطراب والارتباك على مدى لحظات قلائل، وراحوا يحدّقون في وجه أحدهم الآخر، لم نكنْ نعرف ماذا نجيب في الحال، لكني، وأنا أرى كم كانت هي حلوة، طلبتُ منها بصراحةٍ كبيرة أن تتوّضع لنا جميعاً كي نرسمها. هي، تأثرتْ بشكل جلي وببسمةِ قبول طفيفة أزهرتْ على شفتيها، طلبتْ كرسياً. وما إن جلستْ عليه، حتى أحاطتْ بها حوامل الرسم وكذلك الطلبة.

كانت فريدا كاهلو قبالتنا هناك؛ كئيبةً، هادئة بنحوٍ مُدهش، حافظتْ على

صمت عميق جداً ومؤثر جداً بحيث إنّه ما من أحد، لا أحدَ منا، تجرأ أن يقاطع...

يتفق الطلبة على أن تعليم فريدا لم يكنْ مبرمجاً على الإطلاق. لم تفرضْ آراءها عليهم؛ بالأحرى جعلتْ مواهبهم تنمو وتتطور بحسب أمزجتهم، وعلّمتهم أن ينتقدوا أنفسهم بأنفسهم. كانت ملاحظاتها ثاقبة، لكنها لم تكنْ قاسيةً قط، وكانت تلطّف المديح واللوم معاً من خلال التصريح بأن ما تقوله هو مجرد رأي شخصي لا غير، ومن المحتمل أن يكون رأياً خاطئاً. «يبدو لي أن هذا يجب أن يكون أقوى قليلاً باللون»[1]، تقول. «هذا يجب أن يتوازن مع ذلك؛ هذا الجزء لم يُنجزْ بشكلٍ جيد جداً. أنا سأنجزه بهذه الطريقة، ولكن أنا هي أنا، وأنتَ هو أنتَ. إنه رأيي وربما أكون مخطئة. إذا كان رأيي مفيداً، خُذْ به، وإن لم يكنْ كذلك، اتركه».

«المساعدة الوحيدة التي قدّمتها لنا[2] هي تحفيزنا واستنفار هممنا، ولا شيءَ سواها»، يقول طالب آخر من طلابها، وهو أرتورو غارسيا بوستوس. «هي حتى لم تنبسْ ببنت شفة عن الطريقة التي يجب أن نرسم بها، كما لم تتكلمْ أيَّ شيء عن الأسلوب، كما فعل المعلم دييغو. هي لم تكنْ تتظاهر بتفسير الأشياء النظرية. إلّا أنّها كانت متحمسةً لنا. كان من دأبها أن تقول، [يا للطريقة الممتازة التي رسمتَ بها هذا!] أو [هذا الجزء ظهر شديد القبح]. ما علّمتنا إياه، جوهرياً، هو محبة الناس، وتذوّق الفَنّ الشعبي. كانت تقول، في سبيل المثال، [انظُروا إلى يهوذا ذاك! كم هو مذهل! انظُروا إلى تلك التناسبات! كيف يود بيكاسو أن ينجح في رسم شيءٍ بتلك التعبيرية، بتلك القوة!]».

تعتقد فاني رابيل أن «مذهب فريدا العظيم[3] هو أن نرى من خلال عينيْ فنان، أن نفتح عيوننا كي نبصر العالم، أن نبصر المكسيك. لم تؤثرْ فينا من خلال طريقتها في الرسم، بل من خلال طريقتها في العيش، طريقتها في النظر إلى العالم وإلى الشعب وإلى الرسم. جعلتنا نشعر ونفهم نوعاً معيناً من الجمال في المكسيك ما كنا لندركه من تلقاء أنفسنا. لم تنقلْ رهافة الحس

1- هذا يجب أن يكون أقوى قليلاً باللون: مونروي، حوار شخصي - ك.
2- المساعدة الوحيدة التي قدّمتها لنا: غارسيا بوستوس، حوار شخصي - ك.
3- مذهب فريدا العظيم: رابيل، حوار شخصي - ك.

هذه عملياً. كنا يافعين جداً، قليلي الخبرة، بسطاء وطيّعين – كان واحد منا في سن الرابعة عشرة فحسب، وثمة طالب آخر مزارع. لم نكنْ مثقفين. لم تفرض علينا شيئاً. كانت فريدا تقول، [ارسموا ما تشاهدونه، ما تريدونه]. كنا كلنا نرسم بشكل مختلف، كلٌ منا يتبع طريقته الخاصة. لم نرسمْ مثلها. كان هنالك قدرٌ كبير من الدردشة، النكات، المرح. لم تكنْ تعطينا درساً. ديغو، من الجهة الثانية، يمكنه أن يصوغ نظريةً حول أي شيء في لحظة. أما هي فكانت غريزيةً، عفويةً. كانت تفرح أمام أي شيء جميل».

«يا أولاد *Muchachos*»، تنبري قائلةً[1]، «نحن هنا الأبواب مغلقة دوننا في المدرسة ولا يسعنا القيام بأي شيء. دعونا نمضي إلى الشارع. دعونا نذهب ونرسم الحياة في الشارع». وذهبوا إلى الأسواق، الأحياء الفقيرة، الأديرة الاستعمارية والكنائس الباروكية، إلى المدن الصغيرة المجاورة من مثل پيوبلا Puebla، إلى إهرامات تيوتيهواكان. ذات مرة، وهي تستند على العكازات، رافقتهم إلى كسوجيميلكو بغية زيارة فرانسيسكو غويتيا، الذي فوّضته الحكومة قبل بضعة أعوام بأن يرسم رموز وعادات الهنود، والذي، كونه يملك هذه كلها لكنه هجر الرسم، واستمر في السكن في كوخ بدائي، ودأب على تعليم أطفال القرية.

في طريق الذهاب إلى والإياب من مقصادهم علّمتْ فريدا طلبتها أغاني الـ«*corridos*» والأغاني المكسيكية الثورية، وهم علّموها الأغاني التي تعلموها في «منظمة الشبيبة الشيوعية». كان من عادتهم أن يتوقفوا في الحانات التي يُقدّم فيها مشروب البَلكَه *pulquerías*، حيث كان منشدو الأغاني الشعبية يترنمون بأغاني *la raza* لقاء بضع بيزوات. الرسام هيكتور كساڤير، الذي كان قد التحق بـ«لا إيزميرالدا» إنما ليس في صف فريدا، رافقها في واحدة من رحلاتها إلى تيوتيهواكان. «حين تعيّن علينا العودة إلى المدينة»[2]، تذكّر، توقّفَتِ الشاحنة أمام بار *pulquería*. كانت فريدا تركب في الصدارة بجانب السائق – جزئياً لأنها اكتشفتْ أن له وجهاً مثيراً للفضول وجزئياً لأن هذا الموقع مريح أكثر

1- يا أولاد *Muchachos*، تنبري قائلةً: مونروي، حوار شخصي – ك.

2- حين تعيّن علينا العودة إلى المدينة: هيكتور كزاڤير، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الثاني نوفمبر 1977 – ك.

من المؤخرة. دعتني كي أنزل من مؤخرة الشاحنة. [كل الأولاد *muchachos*]، قالت، [إلى البار! *!pulquería*. أما أنا، فسأبقى مع هذا الجنتلمان الذي يقود المركبة]. لذلك ترجلنا وأعطتنا جزداناً صغيراً مع مبلغ من المال. دخلنا البار *pulquería* ولأول مرة شاهدتُ كؤوس اليقطين المخصصة لشراب البَلكَه *pulque*، وبدا لي، أيضاً، أنه كان بمستطاعنا دعوة جميع الأشخاص الموجودين لاحتساء المشروب الكحولي. حسناً، كانت فريدا هي التي تدفع. أخيراً، قالت فريدا «كلكم اصعدوا إلى الشاحنة»، وصعدنا عائدين إلى مقاعدنا في داخل الشاحنة. استمرتْ تتحدّث من دون كلفة مع السائق، الذي كان يروي لها نوادر وحكايات شيقة. على بعد بلوكين من المدرسة، توقفتْ فريدا، وانبرتْ فريدا قائلةً، [كل مَن يشعر أنه على ما يرام بنحوٍ كافٍ كي يواصل الرحلة ويذهب إلى المدرسة، ليأتي معنا، وكل مَن لا يرغب، ليترجل]. وهكذا وصلنا إلى المدرسة بمجموعة أصغر، لكننا سُعدنا جداً بالتجربة كلها في توتَيهواكان والبَلكَه *pulque* في البارات *pulquerías* وبروح فريدا».

بعد مضي بضعة أشهر، وجدتْ فريدا الرحلة اليومية الطويلة بين كويواكان و«لا إزميرالدا» مرهقةً لصحتها. لم تكنْ، على كل حال، ترغب في التخلّي عن التعليم، لذلك طلبتْ من تلامذتها أن يأتوا إلى منزلها. في بادئ الأمر، قامتْ مجموعةٌ كبيرة برحلةٍ يومية طويلة إلى كويواكان، إنما أغلبهم في نهاية الأمر انقطعوا عن حضور درسها، إذ حالتْ رحلة الباص الطويلة دون ذلك. في حيوات الطلبة الأربعين المتبقين – أرتورو غارثيا بوستوس، غويليرمو مونروي، أرتورو استرادا وفاني رابيل – «كانت فريدا شخصيةً جوهرية كما كانت من قبل في حياتيْ ماريانا موريلّو سافو وروبرتو بيهار». تعوّدنا جداً على فريدا[1]، «وأحببناها إلى أقصى حد، ويبدو كما لو أنها كانت معنا على الدوام»، تتذكر فاني. «كان الجميع يحبونها بطريقةٍ غريبة. بدا كما لو أن حياتها كانت دوماً قريبةً جداً من أولئك الذين يحيطون بها بحيث تكون مرتبطاً بها بآصرة قوية، كما لو أنكَ لا تستطيع العيش من دونها. وتعيّن عليهم أن يبقوا معها على مدى أعوام عدة، حتى بعد أن أنهوا دراستهم. ومثلما نال طلبة ريڤيرا لقب Los Dieguitos، لُقّبَ طلبة فريدا بلقب Los Fridos».

1- تعوّدنا جداً على فريدا: فاني رابيل، حاورتها كارين وديفيد كرومي – ك.

حين وصلوا أول مرة إلى منزلها، خاطبتهم فريدا قائلةً «الحديقة كلها ملكنا»[1]. هيا نرسم. هذه غرفتكم كي تحفظوا فيها أشياء العمل. سأعمل في الاستوديو خاصتي. لن أخرج يومياً لأشاهد عملكم». في حقيقة الأمر، جدول حياتها لا يمكن التنبؤ به. كانت تنتقد أعمالهم أقل حدّ مرةً في كل أسبوعين أو أقصى حدّ ثلاث مرات أسبوعياً، بحضور ريڤيرا أحياناً فيقوم هو بدوره في التعليق على العمل المنجَز. كانت المناسبات تشبه الحفلات: كانت فريدا تقدّم صنوف الطعام والشراب، وفي بعض الأحيان تأخذ طلبتها بعدها إلى دور العرض السينمائية. «أتذكر بالأخص[2] مناسبةً ما حين نزلتْ إلى الحديقة متشحةً بالسواد وحاملة عكازةً بيدها وشعرها مزيَّن بعددٍ لا حصرَ له من الأزهار»، يقول غارسيا بوستوس. «كنا جميعاً قد وقعنا في حب فريدا. كانت تمتاز بجمالٍ فريد وجاذبيةٍ خاصة. كانت متهللة الأسارير *alegría* بحيث إنّها تُلهم أجمل القصائد الشعرية». في صباحٍ آخر، في حزيران/ يونيو 1944، كان مونروي مفتوناً بالقدر نفسه[3]. ضبابٌ خفيف كان يغشى الحديقة، وانشغل هو، كونه وصل مبكراً، برسم نبتة صبّار أمريكي-مكسيكي بجوار بركة سمك صغيرة. كان مسروراً جداً لأنه حاول أن يقبض على ما يراه، رفع عقيرته بالغناء. ومن ثم، يتذكر هو قائلاً، «بدأتُ أشعر بإحساس غريب، مُقلق في كتفيْ، برد خفيف، وبعدها حرارة، وفيما بعد شحنات كهربائية خفيفة. أحسستُ أن كتفي قد تصدّع إلى أشرطة برق زرقاء اللون... [التفتُّ لأجد ما هو هذا الشيء]، ولم يكنْ ذاك سوى فريدا كاهلو... طافحةً بالبسمات ومزوِّجةً عينيها من عينيْ، بادرتني قائلةً: «تابعْ الغناء، مونرويكيتو، إنكَ تعلم علم اليقين أنا أيضاً أود أن أغني... كم أصبح رسمكَ مدهشاً، تلذّذْ كثيراً واهتزَّ طرباً بنبتة الصبار الأمريكي-المكسيكي الصغيرة تلك. كم هو رائع أن يرسم المرء، ألا تعتقد ذلك؟ يا لها من نبتةٍ جميلة!». وعقب ذلك ابتسمتْ فريدا بسمةً رقيقةً، قبّلتْ مونروي على خدّه الأيسر، وفيما هي تهمّ بالمغادرة، نصحته قائلةً، «استمرْ بالعمل، واصلْ الرسم، ولا تتوقفْ عن الغناء أبداً».

1- الحديقة كلها ملكنا: مونروي، حوار شخصي - ك.

2- أتذكر بالأخص: غارسيا بوستوس، حوار شخصي - ك.

3- كان مونروي مفتوناً بالقدر نفسه: غويليرمو مونروي، Hoy Hace 24 Años que Fallecío Frida Kahlo - ك.

كان منزل فريدا في كويواكان، بالنسبة لطلبتها، تعليماً بحد ذاته. كانت موديلاتهم أيَّ شيء قريب منهم – القرود، الكلاب، القطط، الضفادع، والسمك، سائر النباتات في الحديقة، الفَنّ كله حاضر في المنزل. كانت فريدا تسعى لأن تهبهم مقاربةً جماليةً للحياة اليومية من خلال وسائل من مثل مباريات ترتيب وإعادة ترتيب الفاكهة، الأزهار وصحون الخزف على مائدة غرفة الطعام كي ترى أيهم قادر على أن يصنع التكوين الأكثر إثارةً وجمالاً. كانت تجدد باستمرار سينوغرافيا[1] الأشياء المحيطة بها»، تتذكر فاني رابيل. «كانت تلبس عشرين خاتماً في أحد الأيام وعشرين أخرى في يومٍ آخر. كانت بيئتها تحفل بالأشياء كلها، وكانت محفوظةً دوماً بحسب الترتيب».

حوّلتْ فريدا طلبتها إلى أعضاء أسرة – أسرتها – ومنزلها إلى بيتٍ غريبٍ جداً بالنسبة لهم، بيت يصادفون فيه عالماً كاملاً جديداً. «حين تكون عليلةً[2] ويتعين عليها البقاء في المنزل، كان هنالك أشخاص كثيرون من حولها دوماً»، تقول فاني رابيل. «هذا أحد الأشياء التي تركتْ فيَّ انطباعاً قوياً جداً – كل أولئك الأشخاص، الأشخاص المجانين من مثل جاكلين بريتون، ليونارا كارينغتون [رسامة سريالية، بريطانية الولادة، أقامتْ في المكسيك منذ العام 1947]، استيبان فرانسيز [رسام سريالي، إسبانيّ الولادة]، بينجامين بيريه، فنانون وجامعو أعمال فنية وأصدقاء آخرون من الصنوف كلها. كنتُ أتطلع إليهم بعينين مفتوحتين على وسعهما، وكان من عادة فريدا أن تغمز لي، لأن أصدقاءها وصديقاتها كانوا يثيرون فضولي فأظل أتطلّع إليهم من دون أن أغمض عينيْ. وأتذكّر أني بعد أعوام كثيرة تعوّدتُ أن أقول لها بأني أعتقد أني لن أصبح فنانةً، لأني إنسانة طبيعية جداً، ويجب على المرء أن يكون ذا شخصية عظيمة كي يكون فناناً عظيماً. عندئذ تقول فريدا، [أتعرف لماذا يقومون بتلك الأشياء المجنونة كلها؟ لأنهم لا يملكون أي شخصية. عليهم أن يختلقوها. أنتِ ستصبحين فنانةً لأنكِ تملكين موهبةً. أنتِ رسامة، ولستِ بحاجة لأن تفعلي تلك الأشياء كلها]».

بقدر ما كانت فريدا تؤيد التماس المباشر بين الفَنّ والحياة، كانت تريد

1- كانت تجدد باستمرار سينوغرافيا: رابيل، حوار كرومي – ك.

2- حين تكون عليلةً: م. س. – ك.

أيضاً من طلبتها أن يقرؤوا (والت ويتمان ومایاکوفیسكي، في سبيل المثال)، وأن يتعلموا من تاريخ الفَنّ، من خلال رسم تخطيطات لمنحوتات العهد ما قبل الكولومبي في متحف الأنثروبولوجيا والفن الاستعماري في المتاحف الأخرى. الفَنّ ما قبل الإسباني (Pre-Hispanic) كانت تسميه «أصل فننا الحديث»[1] وفضلًا عن رسّامي الحلي المنحوتة من الخشب خلف المذبح *retablos*، كان فنانوها المفضّلون هم خوزيه ماريا استرادا، هيرمينجيلدو بوستوس، خوزيه ماريا ڤيلاسكو، خوليو ريولاس Julio Ruelas، ساتورنينو هيران، غويتيا، پوسادا، الدكتور أتل، وبطبيعة الحال، دييغو. كانت تعرض على طلبتها كتباً تحتوي نسخاً مصوَّرة من رسوم فنانين أوروبيين من مثل روسو وبروجل. بيكاسو، قالت لهم، كان «رساماً عظيماً ومتعدد الجوانب»[2]. كما نقلتْ إليهم عدوى شغفها بعلم الأحياء «البيولوجيا»، وعرضتْ عليهم شرائح «سلايدات» تحت مجهر وحدّثتهم عن الكائنات المجهرية ناهيك عن النباتات والحيوانات. وفيما كانت تتلهّف لأن يشاطروها افتتانها بتكوّن الحياة، لم تتردد عن ضم التربية الجنسية إلى جدول دروسها. أعارتهم كتباً تصوّر نمو الجنين البشري بالإضافة إلى كتب الفَنّ الإيروتيكي، إذ كانت تحب هذا النوع من الكتب.

بعض طلبة فريدا درسوا رسم الجداريات مع ريڤيرا في «لا إيزميرالدا»، ولدى معرفتها بولعهم هذا، رتبتْ لهم فريدا الأمور كي يرسموا جداريات متنوّعة. قرب منزلها، في زاوية «شارع لوندريس»، متاخماً تماماً لمنزل ملك رومانيا المخلوع كارول، كان هنالك بار *pulquería* يُدعى «لا روزيتا». فضلاً عن أغلب تلك البارات *pulquerías* الأخرى في مكسيكو، كانت الحكومة قد موّهتْ زخرفتها الجدارية لأسباب تتعلق بالصحة العامة وسمو المبادئ. استحصلتْ فريدا تأييداً لطلبتها كي يرسموا جداريات جديدة على الجدارين الخارجيين المواجهين للشارع، وفي الحال ثلاثة من أربعة «Fridos» إضافةً إلى طلبة فنانين آخرين بين سن الرابعة عشرة والتاسعة عشرة باشروا بالعمل

1- أصل فننا الحديث: أرتورو استرادا، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آذار/ مارس 1977. من استرادا، أيضاً، تأتي قائمة رسّامي فريدا المفضلين - ك.
2- كان رساماً عظيماً ومتعدد الجوانب: م. س. - ك.

هناك مجاناً حيث زوّدتهم فريدا وكذلك دييغو بالفراشي واللون. المعلم *El maestro* والمعلمة *La maestra* أقبلا كي يشاهدا سير العمل عن كثب ويعطيا النصيحة، إلّا أنّهما لم يشتركا في الرسم عملياً.

كان المشروع قد فكروا فيه ونفذوه بروح اللهو. ما من أحدٍ دار بخلده أن عملاً فنياً عظيماً يُمكن أن يُنتج. كان الأسلوب قد جمع واقعية ريڤيرا الواسعة، المبسطة مع البدائية الخرقاء لتقليد جدارية البار *pulquería*. المواضيع – المَشاهد الطبيعية للمدينة والريف استندتْ إلى اسم البار (الوردة الصغيرة) وإلى ثيمة البَلكَه *pulque* – كانت قد فُوّضتْ على وفق ميل كل طالب من الطلبة. تتذكّر فاني رابيل[1] أنه كانت وظيفتها هي أن ترسم فتاةً صغيرةً. وكذلك أن تزرع الورود في المرعى. (في تلكم الأيام، كان يُعتقد أن الأطفال هم موضوع مناسب للفنانات، ولا غرابةَ، أن تغدو فاني لاحقاً متخصصةً برسم الأطفال).

كان حفل افتتاح «La Rosita» (الوردة الصغيرة) قد أُعلن عنه بوساطة نشرة مطوية أشبه بنشرة فندق[2]، مصوّرة، هزلية، وُزعتْ في ساحات كويواكان العامة، أسواقها، وشوارعها:

المشاهد! بانغماسه في القيل والقال فيما يتصل بأخبار اليوم! مستمع المذياع الكريم: السبت، التاسع عشر من حزيران/ يونيو، 1943، في الساعة الحادية عشرة صباحاً العرض الأول الكبير لـ«الرسوم التزيينية» للبار *pulquería* الكبير La Rosita «الوردة الصغيرة» في ملتقى الشارعين أغيوايو ولوندريس، كويواكان، دي. أف. الرسوم التي تزخرف هذا المنزل رسمها كل من: فاني رابينوفيتش، ليديا هيورتا، ماريا دي لوس أنجلس راموس، توماس كابريرا، أرتورو استرادا، رامون ڤيكتوريا، إرسامو في. لانديتشي وغويليرمو مونروي تحت إشراف فريدا كاهلو، أستاذة في «مدرسة الرسم والنحت» التابعة لـ«وزارة التعليم الحكومي». وهم يؤدون دورهم كراعين وضيوف شرف: دون أنطونيو رويث ودونا كونتشا ميشيل، هما اللذان قدّما لزبائن هذا المنزل المميزين غداءً ممتعاً يتألف من مشويات استثنائية مستوردة مباشرةً

1- تتذكّر فاني رابيل: رابيل، حوار شخصي – ك.

2- نشرة مطوية أشبه بنشرة فندق: نسخة من الإعلان موجودة في أرشيف فريدا كاهلو – ك.

من تيكسكوكو، رشوا عليها أفضل أنواع مشروب البَلكَه *pulques* من أحسن المزارع التي تُنتج المشروبات الوطنية اللذيذة. فضلاً عن سحر هذا المهرجان فرقة من المرياشيين Mariachis مؤلفة من أفضل مغنيهم من الأراضي المنخفضة، السهام النارية، الألعاب النارية، ألعاب نارية تصنع الرعد، بالونات غير مرئية، باراشوتات مصنوعة من أوراق الصبّار الأمريكي - المكسيكي، وكل مَن يريد أن يصبح مصارع ثيران قد يرمي نفسه في الحلقة عصر السبت، بما أنه سيكون هنالك أيضاً ثور صغير للهواة *aficionados*. مشروبات بلكة *pulques* استثنائية، جوائز سخية، هدايا حلوة، نوعية راقية، اهتمام جاد.

«المكسيك كلها» أتتْ إلى الافتتاح - شخصيات مشهورة من عوالم الفَنّ، الأدب، السينما، الموسيقى، إلى جانب طلبة من «لا إزميرالدا» وسكان كويواكان. كانت مناسبةً فخمةً ومثيرةً للإعجاب قدّمتْ تقريباً كلَّ ما وعد به الإعلان. كانت هنالك ألعاب نارية، بالونات، وموكب من المشاهير. المغنية الشعبية كونتشا ميشيل، فريدا، والفتيات من طلبة الفَنّ أقبلن كلهن لابسات زيّ التيهوانا. البار *pulquería* والشوارع كانت كلها مزينةً بقطع رسم زاهية الألوان من ورق رقيق شبه شفاف، والنِّثار[1] هطل كالمطر. انطلق مخرجو الأفلام السينمائية هنا وهناك؛ كان فيلمهم عن الافتتاح الذي عُرض لاحقاً في المسارح كلها يعود للموزعين، Cine Mexico. مصورون فوتوغرافيون يعملون لمصلحة الصحف ومراسلون صحافيون كان هنالك عددٌ غفير منهم. فرق ماriاشية صدحتْ ألحانها، وأنشدتْ فريدا وكونتشا ميشيل أغاني الـ «*corridos*»، الأمر الذي نال استحسان الجميع. من بين الأغاني كانت هنالك *corridos* مكتوبة للمناسبة[2] تحكي عن فريدا، عن جداريات «الوردة الصغيرة»، وعن رسم البار عموماً. كانت الأشعار قد طُبعتْ مثل صور زيتيّة لـ «بالادا» فندق على ورق ملون رخيص ووُزعتْ على الضيوف المجتمعين.

في ذروة الاحتفالات أنشد غويليرمو مونروي المقاطع الشعرية الخمسة عشر لأغنيته المكسيكية *corrido*، وأدناه ستة منها:

1- النِّثار confetti: قصاصات من الورق الملوّن تُنثر على الناس في الكرنفالات والأعراس – م.

2- كانت هنالك *corridos* مكتوبة للمناسبة: نسخ من هذه الـ *corridos* موجودة في أرشيف فريدا كاهلو – ك.

حيّ كويوكان
كان حزيناً جداً في سالف الزمان!
وهذا لأنه كان يفتقر
إلى شيءٍ ما كي يفرح به.

كي ترسم «لا روزيتا»
عليكَ أن تعمل كثيراً!
الناس نسوا أصلاً
فَنّ البار.

دونا فريدا دي ريڤيرا،
معلمتنا المحبوبة،
تقول لنا: تعالوا، يا أولاد،
سأريكم الحياة.

سوف نرسم البارات،
ونرسم أيضاً واجهات المدارس –
الفَنّ يبدأ بالموت
إن هو بقي في معهد التدريس.

أصدقاء حينا السكني،
أريد أن أنصحكم
بألا تحتسوا مزيداً من شراب البَلكَه
لأنكم يمكن أن تسكروا.

فكّروا في حقيقة أنَّ لديكم زوجات
وأولاداً صغاراً أعزاء!
أن تكونوا مولعين بالمُتع الاجتماعية شيء
وأن تفقدوا صوابكم شيءٌ آخر!

وتحدّثت أغنية أرتورو استرادا المكسيكية عن ماضي وحاضر جداريات البار:

في ماضي الزمان بدا سيئاً جداً
هذا شيءٌ لا يُمكننا أن ننكره؛
حين بدؤوا برسمه،
بدأ يصبح باراً.

بلغة طفل الشارع
انتقدَ السكارى.
بعضهم قال: يا للحلاوة!
وقال آخرون: آي، يا للقرف!

برغم هذا، سادتي،
الناس باتوا فرحين
وكانوا مهتمين جداً
أن يقوموا بواجب الضيافة.

إلى جانب الموسيقى، كان هنالك رقصٌ في الشارع. قبعة الـ «صمبريرة» على الرأس واليدان مُشبكتان وراء الظهر، أخذوا صورةً فوتوغرافيةً لريفيرا وهو يرقص رقصة عربدة *jarana* يوكاتيكانية Yucatecan مع كونتشا ميشيل. فريدا، الوجع في ظهرها وقدمها خفَّ جراء الفرح والعرق المكسيكي، رقصت[1] رقصات عربدة danzones[2]، jarananas، وzapateados[3] مع ديغو. وكان هنالك، بالطبع، شيءٌ من تمثيل دور المهرّج المترنح سُكراً. وفي عملٍ جريء، سرق هيكتور كزافيير قبعة أحد أصدقائه، وضعها على

1- أخذوا صورةً فوتوغرافيةً لريفيرا... فريدا... رقصت: «*La Prensa*» (مكسيكو سيتي)، 20 حزيران، 1943: 27. قصاصة ورق من مقالة غير موقعة عن افتتاح لا روزيتا في أرشيف فريدا كاهلو – ك.

2- danzone: رقصة كوبية – م.

3- Zapateado: رقصة إسبانية قديمة، يخبط خلالها الراقصُ الأرضَ برجله – م.

رأسه هو، وبعدها دسَّ يده في الصلصة اللينة *mole* ورسم أشرطةً بنيةً على وجه الرجل الآخر. «لكن»، يقول كزافيير، «أروع شيء حصل في عصر ذلك اليوم[1] كان حين قلتُ لديغو: {أستاذ، معلم اللغة الفرنسية [بينيامين پيريه]، الذي كان حاضراً هناك، يريد أن يرقص *zapateado* معك}، وديغو، فطناً وسريع الحركة، بذلك الجسم تحرّك وتمايل، مضى صوب الرجل وقال له ببرود، {دعنا نرقص}. ردَّ عليه الرجل، {لا، لا أرقص. لا أعرف كيف أرقص *zapateado*}. كان قد وصل من عهدٍ قريب قادماً من أوروبا. الشيء الأكثر غرابةً في موقف ديغو كونه شخصيةً عظيمةً كفنان هو مرحه وتهديده. حين قال الرجل {لا}، لا يسعه أن يرقص رقصة *zapateado*، استل ديغو مسدسه وبادره بالقول {سأعلّمكَ}، وفي خاتمة المطاف رقص معلم اللغة الفرنسية رقصة *zapateado* مع ديغو. يتعيّن على المرء أن يرى ديغو وهو يتحرّك، هو فيلٌ منتصب القامة، بطيء، حلو الشمائل».

ألقى جميع الأشخاص ذوو المقام الرفيع أحاديث[2]، قلةٌ منها في مناسبة الاحتفال بافتتاح «الوردة الصغيرة» La Rosita. تكلّمتْ كونتشا ميشيل بعاطفةٍ متأججة عن الوضع الحالي لـ «الثورة المكسيكية»، التي، قالت، لم تفعلْ شيئاً سوى الإطاحة بالرجعيين في السلطة كي يجد الشعب المكسيكي ملاذه في الپَلكَه، ويدمن على شربه أكثر فأكثر. ومضى ديغو إلى أبعد من ذلك: نحن بحاجةٍ إلى ثورة أخرى، قال. وعقب ذلك خفَّف من حدّة فكرته هذه، واستطرد قائلاً إنه يجب على الفنانين أن يقوموا بالثورة من خلال رسم الجداريات في سائر الحانات *pulquerías*، «كي يتسنى لأفراد الشعب أن يعبّروا عن معاناتهم، عن حاجاتهم، وأن يروا مَثَلهم الأعلى، أو حقهم الطبيعي في حياةٍ أفضل وعالم أكثر عدلاً وإنسانيةً، وأن يحددوا طبيعة هذه الحياة، وشكل هذا العالم». في النهاية، الشاعر سلفادور نوفو وجّه كلامه إلى الجداريات التي يُحتَفَلُ بها. هنأ الفنانين وفريدا، التي، كما قال، جدّدتْ مقاربة تعليم الفَنّ في المكسيك. وأتتْ مزيدٌ من التهاني إلى فريدا

1- أروع شيء في عصر ذلك اليوم: كزافيير، حوار شخصي – ك.

2- ألقى جميع الأشخاص ذوو المقام الرفيع أحاديث: قصاصة من «*La Prensa*»، 20 حزيران / يونيو، 1943: 27 – ك.

من دولوريس ديل ريو، على «هذا العمل الثقافي الذي سيخلق فناً حقيقياً ويجعل الفَنّ في متناول شعبنا، الذي لا يدخل القصور ولا يتمالك نفسه عن رؤية الفَنّ إذا ما كان في الحانات (*pulquerías*)».

كان الفنانون الطلبة، وبنحوٍ مبرَّر، قد اهتزوا طرباً بنجاحاتهم. كان سكان الأبرشية قد أحبّوا الجداريات إلى حدٍّ كبير، بحسب جريدة *La Prensa* مُنحتْ تفويضات عديدة لجداريات بارات أخرى، كما أشار المراسل الصحافي الذي أجرى حواراً مع فريدا في حفل الافتتاح: «فريدا كاهلو، مقتنعةً بعملها[1]»، حدّثتنا قائلةً إنها تأمل أن يكون هذا الفتح الذي في مصلحة الفَنّ أن يسفر عنه ولادة جديدة للعفوية وللفن الخالص، بما أن المُريدين سوف يرسمون في الهواء الطلق وفي جوٍ حيث الانتقادات المخلصة ستجعلهم يحسّنون أساليبهم. كانت فريدا تقصد أن عليهم أن يزيّنوا جميع بارات المكسيك، بشكلٍ نموذجي جداً وجميلٍ جداً، بمواضيع (موتيفات motifs) مكسيكية». وتبنتْ صحيفة أخرى وجهة نظر شكّاكةً أكثر[2] فيما يتصل بأهداف فريدا: «في النهاية، هنالك ميلٌ لبعث ما هو مكسيكي – كلٌّ بطريقته الخاصة».

بفضل النجاح الذي أحرزته جداريات حانة «الوردة الصغيرة»، حصلتْ فريدا على مشروع آخر من أجل Fridos في العام 1944. صديقٌ قديم لآل ريفيرا بنى الـ«Posada del sol»، وهو فندق تتوافر فيه وسائل الراحة والترف، كان يريد من دييغو وفريدا أن يرسما الجداريات في قاعة مآدب الزفاف. مع أن دييغو لم يكنْ مولعاً بالموضوع، وحالة فريدا الصحية في ذلك الحين حالتْ دون التزامها بتفويض من هذا النوع، لم يرفضا العرض. قالا إنهما سينفذانه بشرط أن يقوم Fridos بالمساعدة في العمل. كان صاحب الفندق قد وضع نصب عينيه الثيمة: مشاعر حب كبيرة من الأدب العالمي. عرض الفنانون الشبيبة تخطيطاتهم «اسكتشاتهم» وذهبوا للعمل. لكن بما أنهم عدّوا الموضوع المخصَّص موضوعاً مبتذلاً وعتيق الطراز، تخلّوا عنه،

1- فريدا كاهلو، مقتنعةً بعملها: م. س. – ك.

2- وتبنتْ صحيفة أخرى وجهة نظر شكّاكةً أكثر: قصاصة ورق (لا يمكن تميز مصدرها) في أرشيف فريدا كاهلو – ك.

وبدلاً منه رسموا موضوعات «موتيفات» تتعلق بحب المكسيك - في سبيل المثال، الغزل في غمار حفلةٍ ما أو العواطف المتهورة للجنود إبان الثورة. لم يجد صاحب الفندق ما يُسليه. ألغي العقد ووجب إتلاف العمل.

ثَمَّة مشروع جدارية مناسب أكثر ضُمِن للـ Fridos[1] في العام 1945. من أجل تحسين ظروف عمل العاملات في حقل غسل وكي الثياب - وهن بشكل رئيس أرامل وأمهات بلا أزواج كنَّ يعمدن إلى غسل الملابس كي يبقين على قيد الحياة واللائي كنَّ يقمن بالغسل في جداول موحلة - رئيس الجمهورية كارديناس رعى تشييد مصابغ[2] شعبية عدة. تلك المصبغة في كويواكان تتألف من منازل صغيرة عديدة: أحدها للكيّ، وآخر للحضانة، وثالث لتناول الطعام، والأخير حجرة اجتماعات مخصص للمناسبات العامة والاجتماعية. هنا، في هذه الحجرة، رسم الـ «Los Fridos» جدارياتهم.

تعلّموا المبادئ جيداً بعد سنتين من التماس مع فريدا ودييغو، الفنانون الشبيبة ابتهجوا لأن مشروعهم سيخدم المصلحة العامة. أعطتهم فريدا الأصباغ والفراشي، ساهمَتِ العاملات في غسل الثياب وكيّها[3] بمبلغ كافٍ كي يدفعنه ثمناً لوجبات الطعام الخفيفة التي يتناولها الفنانون. بعد أنْ خططوا لموضوع مختار تتمحور حوله الجدارية، عملوا باستقلالية استناداً إلى تصاميمهم الفردية. تالياً، في لحظة الاختيار الحاسمة[4]، بمساعدة الرؤية الواضحة للمعلمة *la maerstra*، صغنا خطةً مفردةً، آخذين الأفضل والإيجابي من كل واحدٍ منا، ووحَّدنا الثيمة والأداء.

يتذكّر غارسيا بوستوس أنهم عرضوا مشاريعهم المتنوعة على فريدا، وبعدها على مجموعة كبيرة من النسوة العاملات في غسل الملابس وكيّها. كان مشروعي الخاص[5] قد هزَّ مشاعر النسوة بنحوٍ عميق. شرعن ينشجن

1- ثَمَّة مشروع جدارية مناسب أكثر ضُمن للـ Fridos: أرتورو استرادا، Recuerdo de Frida، نص محاضرة أُعطيتْ في 11 آب أغسطس، 1967. الأرشيف الشخصي لأرتورو استرادا - ك.

2- المصابغ laundries: جمع مصبغة laundry: وهي مؤسسة لغسل الملابس وكيّها - م.

3- ساهمَتِ العاملات في غسل الثياب وكيّها: أرتورو غارسيا بوستوس، حاورته كارين وديفيد كرومي - ك.

4- في لحظة الاختيار الحاسمة: استرادا، Recuerdo de Frida. - ك.

5- كان مشروعي الخاص: غارسيا بوستوس، حوار شخصي - ك.

حين تفحصنه، لأنهن قلن إنه يُعيد إلى أذهانهن هموم حيواتهن. سألتنا النسوة ما إذا يمكننا أن نحجب البؤس قليلاً، بما أن بعضهن كنَّ سيظهرن كصور ذاتية [بورتريهات] في الجدارية. كان مشروع مونروي هو الذي وقع عليه الاختيار في نهاية الأمر، لأنه أقل إيلاماً فيما يتعلق بموضوعه. كل رسّام اضطلع بالمسؤولية[1] عن الموضوع والجدار الذي يرسمه (أو ترسمه)، وشارك الجميع في تنفيذ اللوحات كلها، محترمين الشخصية التصويرية لمصمِمها.

عمل الفريق بحماسة، عدا فاني رابيل، التي قالت إنها تشعر أنها مثل «كلب من دون سيد»[2]، لأن تصميمها للحضانة (اختارتْ، ثانيةً، أن تنخرط في ثيمة الأطفال) كان يجب التخلّص منه بسبب شُح التبرعات. إنما، تقول، كانت التجربة «جميلة» لأننا طَوَال ساعات النهار كانت أولئك النسوة من حولنا وعملنا تخطيطات لهن. الـ (Fridos) شملوا بورتريهات النسوة في مَشاهد غسل الملابس، كيّها، خياطتها، وتناولهن الطعام. توجد صورة فوتوغرافية للرسوم التحضيرية[3] على الجدران (الجدارية، لأنها نُفِّذتْ بـ «tempra»[4] على جدران جافة، لم تدمْ طويلًا) تُظهر أسلوباً أكثر مهارةً وحنكةً من أسلوب جداريات La Rosita. مجلدات كبيرة، مبسطة رُسمتْ بخطوط بارعة، مُحكمة – نسخة ريڤيرية (نسبة إلى ريڤيرا) من نوع خط الرسم المُضاف، الموجز الذي جعله الرسامان پيكاسو وماتيس رائجاً في عشرينيات القرن العشرين.

لمّا أُنجزَتِ الجدارية، كانت هنالك دعوةٌ رسمية نوعاً ما[5] قد خُصصتْ لحفل الافتتاح: «فريق من الشبيبة الفنانين والفنانات فاني رابينوفيتش، غويليرمو مونروي، أرتورو استرادا وأرتورو غارثيا بوستوس، العائدين

1- كل رسّام اضطلع بالمسؤولية: استرادا، Recuerdo de Frida... هذه الفكرة الجماعية، اللافردية هي، يشير استرادا، كانت رائجة في حينها – ك.

2- كلب من دون سيد: رابيل، حوار كرومي – ك.

3- صورة فوتوغرافية للرسوم التحضيرية: صور فوتوغرافية لهذه الرسوم موجودة في سجل القصاصات في مشروع الجدارية هذا جمعها أرتورو غارسيا بوستوس. السجل موجود في أرشيفه الشخصي – ك.

4- tempera: طريقة في الرسم بألوان ممزوجة بالبيض أو بالغراء بدلاً من الزيت (في زخرفة الجدران بخاصة) – م.

5- دعوةٌ رسمية نوعاً ما: نسخة من الدعوة موجودة في الأرشيف الشخصي لغارسيا بوستوس – ك.

لـ[مدرسة الرسم والنحت]، التابعة لـ[وزارة التعليم الحكومي]، يدعوكم كي تروا رسم الجدارية التي نُفّذتْ في [منزل النساء] «جوزفينا أورتيث دي دومينغويث» الواقع في كويواكان، دي. أف. رقم واحد شارع تيبالكاتيتلا (Barrio del Niño Jesús)». تحدّثتِ الدعوة عن التضحيات المالية التي قدّمتها النسوة اللواتي يمتهنَّ غسل الملابس وكيّها حتى يشيدوا المصبغة وذُكر فيها: «إن أخذنا بالاعتبار مجهودنا الذي قام به الشعب ومن أجل الشعب، نحن نعتقد أنه سيهمك، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الشعور المدني والاجتماعي، أن تلبي دعوتنا، وإذا ما وجدتَ عملنا شرعياً، ستكون مساهماً في العمل الذي، بتواضع ولكن بتصميم قوي وإرادة صلبة، أنجزناه، من أجل أن نزرع وننمّي في زمننا التقليد العجيب للفن المكسيكي في الماضي، حيث كل شيء من أكثر الأدوات المنزلية تواضعاً إلى المعبد الجماعي هو عمل فني».

في الثامن من آذار/ مارس، «يوم المرأة» في المكسيك، انضم طلبة ومعلمو «لا إزميرالدا» إلى النساء اللواتي يمتهنَّ غسل وكيّ الملابس، من أجل الافتتاح. تقول فاني رابيل[1] إنه كانت هنالك أحاديث عدة، وبدا كما لو أنه اجتماع سياسي أكثر منه حفلاً. بيد أنه كانت هنالك موسيقى أيضاً[2]، وريقات طُبعتْ عليها أغنية مكسيكية *corrido* كي تُنشد، وأطباق كبيرة من الخشب مليئة بالصبّار، طهته النسوة اللائي يعملن في غسل الثياب وكيّها.

عملتْ فريدا أشياءَ أخرى من أجل المسيرات الفنية لطلبتها. ساعدتهم في العثور على مهن من مثل مساعدي فنانين وفي عرض أعمالهم الفنية. في وقتٍ مبكر يعود إلى حزيران/ يونيو 1943، حين كانوا قد بدؤوا تواً الدراسة معها، أقاموا معرضاً فنياً[3]، وفي العام 1944، جنباً إلى جنب مع طلبة آخرين في «لا إزميرالدا»، عرضوا أعمالهم الفنية في «قصر الفنون الجميلة». في شباط/ فبراير 1945، أقاموا معرضاً فنياً مشتركاً آخر في «غاليري الفنون التشكيلية» في «جادة بالما»، الذي كان يديره أحد أصدقاء فريدا.

1- تقول فاني رابيل: رابيل، حوار شخصي - ك.

2- كانت هنالك موسيقى أيضاً: غارسيا بوستوس، حوار كرومي - ك.

3- في وقتٍ مبكر يعود إلى حزيران يونيو 1943... أقاموا معرضاً فنياً: يوجد هنالك إعلان عن هذا المعرض في أرشيف فريدا كاهلو - ك.

إسهام الـ[1]Fridos في معرض العام 1945 Exposición de Arte Libre 20 de Noviember برسم tempera ضخم عمل عليه استرادا، غارثيا بوستوس، ومونروي سويةً في حديقة فريدا، مليء بالحماسة الثورية. سُمِّيَ بشكل ملتهب «*مَن الذي يستغلنا، وكيف يستغلوننا*»، استرعى انتباهاً كبيراً، لم يكنْ كله مُستساغاً. أولاً رمى أحدهم حامض الكبريتيك عليه. ومن ثم اندلعتْ عاصفة من الاحتجاج الشعبي حين سحبتْ سلطات «شعبة الفنون الجميلة» الرسم. عاد الهدوء والاستقرار بعد أن رممَّ أحد مساعدي ريڤيرا العمل المفترى عليه، وقد اشتراه جامع أعمال فنية ذائع الصيت بتسعمئة بيزوس.

قلما كان الجدال السياسي مدهشاً. كانت فريدا تنظر إلى طلبتها باعتبارهم «رفاقاً»، ولم يبالغ ريڤيرا فيما يتعلق بالحافز السياسي الذي أعطته زوجته لطلبتها حين كتب قائلاً: «شجعتْ هي تنمية أسلوب شخصي[2] من الرسم، وحثتْ أتباعها على أن يتمسكوا بآراء سياسية واجتماعية ثابتة. السواد الأعظم من الملتصقين بها هم أعضاء [الحزب الشيوعي]». كانت فريدا قد غرسَتِ النظرية اليسارية في أذهان طلبتها من خلال كونها هي قدوةً لهم ومن خلال أمثولة ريڤيرا. بحلول العام 1946، قدّم ريڤيرا طلباً بالانتماء مجدداً لـ «الحزب»، وفريدا، مع أنها كانت تجرجر قدميها طَوَال برهةٍ من الزمن، انتهى بها المطاف أن سارتْ على خطاه السياسية. وكما صاغها أحد الأصدقاء، «لو قال دييغو[3]، [أنا البابا]، لأصبحتْ فريدا بابوية». أما فريدا فصاغتها بنحوٍ أفضل. من بين أوراقها يوجد سجعٌ كتبتْه بقلمها:

Yo creí a D.R. / Con el burgués auna fiera;

pero adoro sus ideas / porque no escoge a las feas.

(وثقتُ بدييغو ريڤيرا / ليأخذ الشيطان الطبقة البورجوازية؛
لكني أحببتُ آراءه إلى حدّ العبادة / لأنه لا يختار الآراء القبيحة)

1- إسهام الـ Fridos: استرادا، Recurdo de Frida. لمعرفة وصف الرسم انظُرْ تيبول، «*Crónica*»: 135 - 137 - ك.

2- شجعتْ هي تنمية أسلوب شخصي: دييغو ريڤيرا، فريدا كاهلو، تخطيط سيرة ذاتية - ك.

3- لو قال دييغو: غويليرمو ڤيلاسكو وبولو، حوار شخصي، تيبوزيتلان، موريلوس، المكسيك، تشرين الأول/ أكتوبر 1977 - ك.

بنحوٍ ساخر، كانت طلبات دييغو العديدة قد رُفضتْ حتى العام 1954؛ فريدا، أغلب الظن لأنها لم تصبحْ تروتسكيةً بشكل رسمي، رحبوا بعودتها إلى صفوف الحزب الشيوعي[1] في العام 1948، بعد أن خضعتْ للطقس المهين المألوف المتعلّق بـ «النقد-الذاتي» الذي تتطلّبه العقيدة.

مع أنّه لم يكنْ هنالك سؤال عن أين تكمن عواطفها، تبقى قوة سياسة فريدا موضوعاً يخضع لشيءٍ من الجدل. يراها بعض الأشخاص باعتبارها بطلةً يسارية؛ يراها آخرون باعتبارها غير سياسية جوهرياً. بدا أن حرارة أو برودة همّتها تعتمد على النزعة السياسية للشخص الذي كانت تتكلّم معه، وبالطبع، على وجهات نظر دييغو الحالية. وهكذا، يميل اليساريون لأن يفهموا فريدا بوصفها شيوعيةً متحمسة، في حين أولئك الذين كانوا إما ساذجين فيما يتعلق بهذا الموضوع، أو غير مكترثين بالسياسة، أو أولئك الذين لا يؤيدون شيوعية فريدا، يميلون لأن يروها بوصفها مخلوقاً غير سياسي. (من المشوّق، طلابها هم الذين رسموها باعتبارها كائناً سياسياً؛ تابعتها الأنثى الوحيدة، فاني رابيل، لا تتذكر أنها اتخذتْ مواقف سياسية: «كانت محبةً للخير العام[2]، وليسَتِ امرأة مُسيسةً»). ما يُمكن قوله بشكل مؤكد هو إنه في الأقل في مطلع عقد الأربعينيّات من القرن العشرين، شددتْ فريدا على المضمون الاجتماعي في الفَنّ واهتمتْ بالتطور السياسي للشبيبة الذين تحت رعايتها، ناصحةً إياهم بقراءة الأدب الماركسي وأشركتهم في نقاشات سياسية بينها وبين دييغو. الرسم، قالت، يجب أن يلعب دوراً في

1- رحبوا بعودتها إلى صفوف الحزب الشيوعي: قال أوكتافيو باث إنه حين رفض ريفيرا تروتسكي واعتنق الستالينية، كان طلبه من أجل الانضمام مجدداً لـ الحزب الشيوعي المكسيكي هو طلب مُذِلّ وغير ضروري كي يعلن: إني نادم *mea culpa*. بيرترام وولفي تذكّر أن فريدا جرّتْ قدميها حين قام ريفيرا بتحوّله السياسيّ. لم يكنْ بمستطاعها، قال وولفي، أن ترغم نفسها على التذلّل أو الاعتراف بأخطاء سلوكها السياسي القديم وهو الأمر الذي اختاره ريفيرا حين خضع لطقس النقد-الذاتي الذي كان يطلبه الحزب الشيوعي (وولفي، «*دييغو ريفيرا*»: 396). أوكتافيو باث لا يؤيد هذا الرأي. بحسب رأيه، فريدا لم تمتنعْ عن مقولات الإذلال في طلبها المكتوب من أجلِ دخولها الحزب مجدداً: انسحاب فريدا، من دون ريب، كان بتأثير من ريفيرا، ولم يكنْ أقلّ خزياً (أوكتافيو باث، الواقعية الاشتراكية: جداريات ريفيرا، أوروزكو وسيكيروس، *Artscanada* 36، [كانون الأول/ ديسمبر 1979 – كانون الثاني/ يناير 1980]: 63 – 64 – ك.

2- كانت محبةً للخير العام: رابيل، حوار شخصي – ك.

المجتمع[1]. وسرعان ما اعترفتْ قائلةً إنها عاجزة عن صنع رسوم سياسية، وعلى الرغم من ذلك شجعتْ طلبتها على اتباع التقليد الريڤيري «نسبة إلى ريڤيرا» في الواقعية الواعية اجتماعياً و«المكسيكية» بدلاً من أن يتعلّقوا بالرسم الحالي، الرسم الحداثوي ذي حامل اللوحات القماشية، والذي استوحوه من الرسم الأوروبي.

في نهاية الأمر، أسس الـFridos منظمةً من رسّامي الجناح اليساري ممَن تقاسموا مَثَلهم الأعلى في أن يجلبوا الفَنّ إلى الشعب. عُرفوا بـ «الفنانون الشبيبة الثوريون»[2]، نمَتِ المجموعة كي يغدو عدد أعضائها سبعة وأربعين، وأقاموا معارض فنية متجوّلة في أيام الأسواق في قطاعات مختلفة للطبقة العاملة بمكسيكو سيتي. حتى يومنا هذا، كانوا ينسبون إلى فريدا معلوماتهم السياسية. بعد وفاتها ببضعة أعوام، مدح أرتورو استرادا فريدا في افتتاح المعرض الاستعادي لأعمالها الفنية: «كانت جذورها في تقليد شعبنا[3] جعلتها دوماً يقظةً فيما يخص مشكلات السواد الأعظم من الشعب، وأن تعتني أيضاً وبنحوٍ إنساني بمشكلات جاراتها، النسوة المتواضعات المقيمات في حي El Carmen بكويواكان، حيث كانت النساء الشابات والمسنات يجدن في فريدا صديقةً تساعدهم روحياً واقتصادياً فيما يتصل بآلامهم، وكانوا ينادونها بعاطفةٍ جارفة، niña Fridita... كانت قتاليتها السياسية الفعالة قد جعلتْ منها المعلمة *maestra* فريدا كاهلو الابنة البارة للشعب، وهي الصفة التي عُرفتْ بها في سائر تجلياتها».

أتباع فريدا كاهلو الأربعة الأصيلون يحتفظون بتضامنهم حتى هذا اليوم. بالنسبة لهم، كونهم لُقبوا بلقب Los Fridos هي مسألة تفاخر. ومع ذلك لم يصوغوا فنهم على غرار فَنّ معلمتهم، وكلٌّ واحدٍ منهم يعمل بأسلوب مميز. ما يوحدّهم هو تعاطفهم مع الفقراء المكسيكيين وحبهم للثقافة المكسيكية. حين أنهى الـFridos سلسلة دراساتهم في «لا إزميرالدا»، خاطبتهم فريدا

1- الرسم... يجب أن يلعب دوراً في المجتمع: هذه المعلومات المتعلقة بموقف فريدا من العلاقة بين السياسة والفن مستقاة من حوارات شخصية مع غارثيا بوستوس، مونروي، واسترادا – ك.

2- لم نلتزمْ بقواعد النحو في هذه الجملة، لأن اسم المنظمة لا يمكن أن يكون في حالة النصب – م.

3- كانت جذورها في تقليد شعبنا: استرادا، Recuerdo de Frida – ك.

قائلةً، «سأحزن حزناً شديداً[1]»، لأنكم لن تكونوا هنا بعد الآن». كان ريڤيرا يعرف ضبطاً كيف يُطمئن زوجته: «إنها اللحظة التي سيمشون فيها وحيدين»، قال لها. «مع أنهم يسلكون طرقهم الخاصة، سيأتون ويزوروننا دوماً، لأنهم رفاقنا».

telegram @soramnqraa

1- سأحزن حزناً شديداً: مونروي، حوار شخصي - ك.

الفصل العشرون

الغزال الصغير

في واحدة من أكثر صور فريدا رواقيةً[1] «*بورتريه-ذاتي مع قرد صغير*» المرسومة في العام 1945، ثَمَّة سعدان يحمل شريطاً يبدأ بتطويق توقيع فريدا، يدور حول عنق وثن يعود للعهد ما قبل الكولومبي، وبعدها يَمضي قُدُماً كي يكوّن لولباً أشبه بالخرطوم حول رقبة فريدا، يطوّق عنق كلبها وقردها معاً، وفي النهاية يلتَفُّ حول مسمارٍ حادٍّ، مرسوم بصورةٍ مُضلِّلة مَدقوقٍ في خلفية الرسم (اللوحة رقم 23). الشريط، وهو دوماً بالنسبة لفريدا رمز لحالة الارتباط، هنا، كالمسمار، مشؤومٌ ومُهدِّد. حريريٌّ وأصفرُ اللون (اللون الأصفر رمز للمرض والجنون)، يلمِّح إلى نوع من الاختناق النفسي، فيما يصوِّر المسمار بطريقةٍ نابضة بالحياة الاستشهاد بسبب الوجع الجسدي.

حين قلّصتْ فريدا جدولها التعليمي في العام 1944، كان ذلك بسبب التدهور المستمر لصحتها. الألم في عمودها الفقري وقدمها كان يشتد ويستفحل. وصف لها جرَّاح عظام، وهو الدكتور أليخاندرو زيمبرون[2]، الراحة التامة، وأمرها بارتداء مشدّ «كورسيه» فولاذ (هي ترتديه في لوحتها «*العمود المكسور*») الذي خفَّف نوعاً ما على مدى ردح من الزمن معاناتها. من دون إسناد المشدّ كانت تحس أنها غير قادرة على الجلوس أو الوقوف.

1- الرواقية Stoicism: مذهب فلسفي أنشأه زَيْنُون نحو العام 300 ق. م. والذي قال إن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال ولا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من دون تذمُّر لحُكم الضرورة القاهرة – م.

2- وصف لها جرَّاح عظام، وهو الدكتور أليخاندرو ثيمبرون: بيغون، تقرير طبي. جميع التفاصيل المتعلقة بتاريخ فريدا الطبي مستقاة من هذا التقرير، ما لم يُشَرْ إلى خلاف ذلك – ك.

لم تكنْ لديها شهية للطعام، وفقدتْ ثلاثة عشر رطلاً في بحر ستة أشهر، نوبات الإغماء والحمّى الخفيفة أرغمتها على ملازمة السرير. وعقب ذلك، بعد مجموعة مترابطة أخرى من التحاليل والاختبارات الطبية، صرّح الدكتور راميريث مورينو قائلاً إن لديها زهريّ ووصف لها سلسلةً من عمليات نقل الدم، الحمَّامات الشمسية، والعلاج بالبزموث. أطباء آخرون أجروا فحوصات أخرى، من بينها الأشعة السينية والضربات الخفيفة على العمود الفقري... قال الدكتور زيمبرون إن عمودها الفقري يحتاج إلى تقوية، ونصحها بإجراء عملية جراحية، إنما لم تُجرَ أيّةُ عملية البتّة. في 24 حزيران/ يونيو، حين كتبتْ فريدا إلى الدكتور إليوسير من فراشها، لأن عمودها الفقري كان يؤلمها ألماً ممضَّاً حين تقعد على كرسي، وقد لبستْ جهاز الدكتور ثيمبرون طَوَال خمسة شهور:

كلَّ يوم تغدو حالتي الصحية أسوأ... في البداية كان يشقُّ عليّ أنْ أتعوّد عليه، بما أنه شيء كالجحيم أن أتحمل جهازاً من هذا النوع إنما لا يسعكَ أن تتصوّر الشعور السيء الذي يجتاحني قبل ارتدائه. لم يعدْ باستطاعتي حقيقةً أن أعمل مهما كانت هذه الأعمال قليلة الأهمية، الحركات كلُّها سبّبتْ لي التعب والإعياء. تحسّنتُ نسبياً مع الـ «كورسيه» لكني أشعر الآن بأني عليلة بالقدر نفسه ثانيةً، وأنا الآن يائسة جداً لأني لم أتمكنْ من العثور على شيء يُحسِّن حالة عمودي الفقري. يقول لي الأطباء إن أغشية دماغي ملتهبة، لكني لم أفهم ماذا يجري ضبطاً لأنه إذا كان السبب هو أن العمود الفقري يجب تجميده في مكانه كي نتفادى التهيّج العصبي، فكيف أني مع هذا كله ومع الـ «كورسيه» أحس مجدداً بالألم عينه والمضايقات عينها؟

استمعْ إليّ، *ليندو*، هذه المرة حين تأتي، في سبيل محبة الله، اشرحْ لي أيَّ نوعٍ من «اللخبطة» هذه التي لديّ وما إذا يوجد لها علاج أو ما إذا سيخطفني *la tostada* (الموت) بشكلٍ أو بآخر. يؤكد بعض الأطباء مجدداً على إجراء عملية جراحية لي لكني لا أسمح لنفسي أن يجروا لي جراحةً ما لَمْ – إذا كان ذلك ضرورياً بكل معنى الكلمة – تكنْ *أنتَ* مَن يقوم بذلك.

في وقتٍ ما في أثناء العام 1945 صُنْدِقَتْ فريدا في داخل مشدّ جِصّ جديد

أمر به الدكتور ثيمبرون، إلّا أنّ الألم في عمودها الفقري وساقها ازداد سوءاً، ورُفع الجهاز بعد يومين. يقول تقريرها الطبي إنها زُرقتْ بـ «ليبيدول»[1] (من أجل الضرب الخفيف على العمود الفقري)، ولم يُزلْ الليبيدول. وكانت النتيجة هي ازدياد «الضغط» في دماغها وحالات الصداع المستديمة. (يتذكّر أليخاندرو غوميث أرياس[2] أن الليبيدول، بدلاً من أن يدخل إلى منطقة عمود فريدا الفقري، ذهب إلى مخها، حيث يمكن رؤيته في الصور الشعاعية السينية). وبينما كانت الشهور تمضي ببطء، بات عمودها الفقري يؤلمها أكثر من أي وقتٍ مضى، وبخاصة حين تكون فرحةً.

قرب نهاية حياتها وصفتْ فريدا تعاقب مشدّات جراحة الكسور[3] التي لبستها بعد العام 1944 والمعالجات التي رافقتها كنوعٍ من «العقاب». بلغ عددها الكلي ثمانية وعشرين مشدّاً – مشدٌ واحدٌ من الفولاذ، ثلاثة من الجلد، والبقية من الجص. واحد بالأخص، قالت، لم يكنْ يُتيح لها الجلوس ولا الاتكاء. جعلها تغضب غضباً شديداً بحيث إنّها خلعته، واستخدمتْ حزاماً كي تربط جذعها بظهر أحد الكراسي كي تُسند عمودها الفقري. وحدث أنها قضتْ ثلاثة شهور[4] في وضعٍ عمودي تقريباً بوجود أكياس من الرمل متصلة بقدميها من أجل أن يستقيم عمودها الفقري. وفي مرةٍ أخرى وجدتها أدلينا زينديخاس، خلال زيارتها لها في المستشفى بعد عملية جراحية، متدلّيةً من حلقات فولاذ وقدماها تكادان تمسّان الأرض. كان حامل اللوحات خاصتها أمامها. «رُوِّعنا»[5]، تتذكّر زينديخاس، «كانت ترسم وتروي النكات والقصص المضحِكة. عندما تغدو مرهقةً تماماً ولا تعود قادرةً على تحمل الوجع كانوا يأتون ويُنزلونَها بوساطة جهاز ويُرقدونها في سريرها ثانيةً مع

1- الليبيدول Lipidol (علامته التجارية في الولايات المتحدة Ethiodol): هو زيت بذور الخشخاش، يُستخدم بوساطة الزرق كعنصر مُغَايَرة في الأشعة السينية (بالدارجة العراقية: أشعة ملونة)، بغرض تحديد الخطوط الخارجية لتراكيب معينة في الفحوصات الشعاعية؛ أي بغية تميزها عن الأجزاء المحيطة بها – م.

2- يتذكّر أليخاندرو غوميث أرياس: غوميث أرياس، حوار شخصي – ك.

3- وصفتْ فريدا تعاقب مشدّات جراحة الكسور: باميي، Un Remedio de Lupe Marin – ك.

4- قضتْ ثلاثة شهور: دروموندو، حوار شخصي – ك.

5- رُوِّعنا: أدلينا زنديخاس، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين الأول أكتوبر 1977 – ك.

الحلقات بحيث لن يتقلّص عمودها الفقري وكي لا تلتصق الفقرات إحداها مع الأخرى».

ومع ذلك، هنالك حكاية رهيبة تأتي من صديقة فريدا، عازفة البيانو إيللا باريسكي. طبيب إسباني صديق لم يكنْ يعرف شيئاً من علم جراحة الكسور سوى أن يُلبس فريدا مشدّاً من الجص:

كان ذلك شيئاً مثيراً جداً[1]، وضحكنا كثيراً على هذا الأمر. ومِن ثَمَّ خلال الليل بدأ المشدّ يتصلّب، كما يُفترض به. حدث أني كنتُ أقضي ليلتي هناك في الحجرة المتاخمة، وتقريباً في الساعة الرابعة والنصف أو الخامسة صباحاً، سمعتُ صراخاً، هو أقرب ما يكون إلى الزعيق. وثبتُ من سريري ودلفتُ إلى الغرفة، وهي ذي فريدا تقول إنها لا تقدرْ أن تتنفس! لم يكنْ بوسعها التنفس! كان الـ «كورسيه» قد تصلّب، لكنه تصلّب كثيراً جداً بحيث بات يضغط على رئتيها. كان الـ «كورسيه» قد خلّف ثنياتٍ في أنحاء جسمها كلها. لذلك حاولتُ أن أستدعي طبيباً. ما من أحد يكترث في هذه الساعة من الصباح، لذا في نهاية الأمر أخذتُ شفرةً وجثوتُ على السرير فوق فريدا. بدأتُ ببطء، ببطء، أقص ذلك الـ «كورسيه» فوق صدرها تحديداً. عملتُ قطعاً بعرض بوصتين تقريباً كي تتمكن من التنفس، وبعدها انتظرنا إلى أن ظهر أحد الأطباء، وفعل البقية. تالياً ضحكنا ضحكاً صاخباً إلى أن فاضتْ عيوننا بالدمع على هذا الشيء، ورسمتْ هي الـ «كورسيه»، والذي ما يزال مرئياً في المتحف الواقع في كويواكان.

مع أنّها جهاراً استخفَّتْ بالأمر، كانت مهووسةً بمعاناتها. كانت تريد أن تكتشف كلَّ ما بمستطاعها فيما يتعلق بوضعها الجسدي، وباتتْ

1- كان ذلك شيئاً مثيراً جداً: إيللا باريسكي، حاورتها كارين وديفيد كرومي. في الحقيقة، المشدّ الجصّي المعروض على سرير فريدا في متحفها ليس المشدّ نفسه الذي ساعدتها إيللا باريسكي على خلعه، لأنه لا تظهر عليه أيّة علامة من علامات القطع أو الشق في الأمام. كانت فريدا قد زينته بصور أو تصاميم على نوع خاصٍ من الورق، رسمتْ تصاميم نباتية، وعموداً فقرياً كلاسيكياً مكسوراً يمتد إلى أسفل المنتصف. ما لم ينتزعها شخصٌ ما، لن تُثبت زينةٌ أخرى تتألف من مسامير صغيرة عريضة الرأس تُدفع بالإبهام وتُغرس في داخل سطح الجص. إنها تذكرنا بالمسامير التي أُدخلتْ في جسم فريدا في *العمود المكسور*، وبوسع المرء أن يتخيلها وهي تقهقه بينما هي تدفعها إلى الداخل، بيد أنها تبدو أشبه بمواضع ألم – ك.

تعرف (إنما لم تتشوَّش) كلَّ ما يتصل بأمراضها من خلال قراءة المقالات والكتب الطبية، وراحت تستشير أطباءَ عدة. العاجز يمكننا أن نسامحه على وسواس المرض. في حالة فريدا، بطبيعة الحال، كان هنالك أيضاً عنصر من النرجسية. في الواقع، من الممكن أن نجادل بأن العجز المرضي كان ضرورياً لصورتها-الذاتية، وإذا كانت مشكلات فريدا الجسدية مُهلكةً كما بيّنتْ هي، لن تكون قادرةً البتَّة على ترجمتها إلى فَنّ. وهل من سلطةٍ عدا الدكتور إليوسير كانت تؤمن[1] بأن معظم العمليات الجراحية التي أُجريتْ لفريدا لم تكنْ ضروريةً، بحيث تملّكتْها متلازمةٌ نفسية شائعة تحمِلُ المرضى على أن يريدوا الجراحة. على كل حال، إن العملية الجراحية هي طريقةٌ للَفت الأنظار. أشخاص كثيرون يعتقدون أن ريڤيرا كان سيتخلى عن فريدا لو لم تكنْ عليلةً جداً، وكانت فريدا قادرةً تماماً على أن تبدي موافقتها على عمليةٍ غير ضرورية إن كانت تشدِّد قبضتها على دييغو.

فضلاً عن ذلك، إن الشقَّ الجراحي هو شيء مؤكَّد: إنه يوفر نوعاً من اليقين للمَلأ الذين كانت تمسكهم بالواقع، شعورهم بأنهم أحياءٌ فعلاً ومرتبطون بالعالم، مضطرباً ومتلعثماً. كما يُتيح للمريض أن يكون خاملاً، ألّا يتخذ القرارات، ولن يحصل له أي شيء ملموس وواقعي. للتداخل الجراحي جانب جنسيٌّ أيضاً. في نهاية الأمر، يُمكن أن يكون تعبيراً عن الأمل – الطبيب التالي، التشخيص التالي، العملية الجراحية التالية، سوف تجلب الخلاص.

كانت صور فريدا الذاتية الجريحة شكلاً من أشكال الصراخ الصامت. في صورها التي تظهر فيها من دون أقدام، من دون رأس، جسدها مهشم ومفتوح، نازفةً، حوّلت الألم إلى صورة درامية جداً كي تخلّف انطباعاً لدى الآخرين فيما يخص قوة معاناتها. ومن خلال قذف الوجع إلى الخارج وعلى سطح الكَنَفَا، كانت تخلعه أيضاً من بدنها. كانت الصور الذاتية نسخاً ثابتة، غير قابلة للتغيير لصورتها المنعكسة في المرآة، فلا الانعكاسات ولا قماش اللوحات يحس بالألم.

كونها ترياقاً للألم، الصور الذاتية الجريحة ربما تؤدي وظيفتها بشكل

1- وهل من سلطةٍ عدا الدكتور إليوسير كانت تؤمن: جويس كامبل، حوار شخصي – ك.

آخر. يفكر المرء في تجربة أن يلمح صورته المنعكسة في إحدى المرايا في لحظةٍ ما من الكَرْب الجسدي أو العاطفي. الصورة في المرآة مدهشة – إنها تبدو شبيهةً بنا، لكنها لا تشاطرنا ألمنا. إن الفصل بين إحساسنا بنفسنا في الألم (المُدرك من الداخل إلى الخارج) ودليل السطح، الذي وهبته المرآة، إحساسنا بالذات الخالية من الألم ظاهرياً (المرئية من الخارج إلى الداخل) يمكن أن يؤدّي وظيفةً أشبه بتأثير راسخ. تُعيد الصورة المنعكسة إلى أذهاننا ذاتنا الجسدية المألوفة، تزودنا بشعورٍ بالاستمرارية. إذا كانت فريدا منجذبةً إلى المرايا لأنها كانت تُريحها بهذه الطريقة، وهي ترسم الصورة التي تشاهدها في المرآة فهي طريقة في جعل تلك الصورة التي تُعيد طمأنتها دائمةً. وهكذا فإن الصور الذاتية أو البورتريهات – الذاتية يمكن أن تكون بمنزلة مساعِدات للموضوعية أو الفصل. وكذلك، من خلال النظر إلى ذاتها الجريحة في جروحها، كان بمستطاع فريدا أن تحتفظ بوهم أنها المشاهد القوي، الموضوعي لمحنتها.

في «*من دون أمل*»، 1945، تقدّم فريدا للجمهور الدراما خاصتها في ذلك البحر الشاسع، المتلاطم من الصخور البركانية الـ «پيديغرال» (اللوحة رقم 29). صدوع وشقوق الأرض ترمز للعنف الذي مورس على جسمها. الفعل الدرامي غير واضح، إلّا أنّ الهلع تام. فريدا ترقد باكيةً في الفراش. بين شفتيها تقبض على طرف قمع ضخم، خفيف – وعاء قرني الشكل يحتوي على تين، دجاجة، أمخاخ، ديك رومي، لحم بقر، مَقانق، وسمكة، إضافةً إلى جمجمة من حلوى السكر كُتب اسم «فريدا» على جبينها. هذه الأشياء ربما كانت قد تقيّأتها على حامل اللوحات الذي يمتد من غير نظام عبر سريرها، جاعلةً من الأشلاء مصدر فنها. أو يمكن أن تشير الصورة إلى رموز الكلام ما قبل العهد الكولمبي تلك التي تشبه بالونات سلسلة رسوم هزلية، حيث يرمز قمع المسلخ إلى صرخة غيظ وهلع.

ثَمَّة تفسير آخر ألا وهو أن فريدا رسمتْ «*من دون أمل*» بعد شفائها من عملية جراحية، والقمع يصف قرفها حين أعلن طبيبها، وهو يُبدي لها أفضل ابتهاج من خلال سلوكه بجانب السرير، قائلاً: «الآن بوسعكِ أن تأكلي أيَّ

شيء!»[1]، وبما أنها هزيلة جداً، جعلها الأطباء تتناول طعاماً مطبوخاً من الفواكه أو الخضار تم تمريره من خلال منخل أو خلّاط[2] كل ساعتين. على ظهر إطار الرسم كتبتْ فريدا كلاماً مقفًى:

A mí no queda ya ni la menor esperanza...»

«*Todo se mureve al compás de lo que encierra la panza*

(«لم يبقَ لي مثقالُ ذرةٍ من الأمل...

كلُّ شيءٍ يتحرّكُ في أوانه مع محتويات البطن[3]»)

الملاءة التي تغطي جسد فريدا العاري منقَّطة بكائنات مجهرية مستديرة تبدو كالخلايا أو ربما كالبيوض التي تنتظر التلقيح. شكلها يُعيد إلى الذهن الشمس الحمراء كالدم والقمر الشاحب اللذين يظهران معاً في السماء. وهكذا توسِّع فريدا مرةً أخرى معنى بلايا جسدها إلى العالَمَين المتضادَّين

1- الآن بوسعكِ أن تأكلي أيَّ شيء!: مونتيفورتي توليدو، «Frida Paisaje de Sí Misma»: 2 – ك.

2- جعلها الأطباء تتناول طعاماً مطبوخاً من الفواكه أو الخضار تم تمريره من خلال مُنخل أو خلّاط: جاكلين بريتون، حوار شخصي – ك. وردتْ في النص الإنكليزي الأصل كلمتا: food puréed؛ كلمة purée فرنسية، في وصف نوع الطعام المذكوره أعلاه – م.

3- كل شيءٍ يتحرك في أوانه مع محتويات البطن: في يومياتها، كتبتْ فريدا قصيدةً مبهمةً انتهتْ بالكلمات عينها:

الأعداد، الاقتصاد،
مهزلة الكلمة،
الأعصاب زرق،
لا أعرفُ السبب – وكذلك حمر،
لكنها غَنيّةٌ باللون

***

من الأعداد المدوَّرة
والأعصاب الحُمُر
صُنعَتِ النجوم
والعوالم أصوات.

***

أنا لا أُريد أن أُغذّي
حتى أدنى أمل،
كلّ شيءٍ يتحركُ في أوانه
مع محتويات البطن... – ك.

للمجهر والنظام الشمسي"[1]. ومن الجائز أنها وضعتْ قمع الهلع في «من دون أمل» بين الخلايا والأفلاك السماوية كي لا تكبّر بل تصغر، بالمقارنة مع الاتساع الكبير للأشياء، تعاساتها الشخصية.

في الأرجح، كذلك، إن الحضور المتزامن للشمس والقمر يُشير، كما في رسوم فريدا الأخرى، إلى المفهوم الأزتيكي المتعلق بالحرب السرمدية بين الضياء والظلام، أو إلى صلب يسوع المسيح، حيث الشمس والقمر كلاهما يشيران إلى حزن المخلوقات كلها عند موت المُنقِذ. وهكذا - سواء أكان القمع نزفاً، أم طفلاً مُجهَضاً، أم زعيقاً، أم وجبة طعام تُغذّي بالقوة - فإنّ تدفق الدم من (أو إلى) فم فريدا وعلى (أو من) حامل لوحات يبعث صليباً، يمكن رؤيته كقربانٍ طقسيّ، شَعِيرةٍ شخصية ومتخيَّلة تفتدي أو تتجدَّد عبر المعاناة.

«إيللا المحبوبة وبويت العزيز»، كتبتْ فريدا إلى آل وولفي في 15 شباط/ فبراير، 1946 قائلةً:

هنا يظهر المذنَّب ثانيةً! دونا فريدا كاهلو، مع أنكما لن تصدّقا ذلك!! أكتب إليكما من سريري، لأني كنتُ على مدى *أربعة* شهور في شكل سَيِّئ مع العمود الفقري المعقوف، وبعد أن رأيتُ أطباءَ كثيرين من هذه البلاد، قررتُ الذهاب إلى نيويورك كي أرى واحداً يقولون عنه إنه طبيب رائع بكل معنى الكلمة... الجميع هنا، «رجال العظام» أو جراحو الكسور، يشعرون أنه يلزمني أن أُجري عملية جراحية أعتقد أنها خطيرة جداً، بما أني شديدة النحول، مُستنزَفة وذاهبة تماماً إلى الجحيم، وفي هذه الحالة، لا أريد أن أعرّض نفسي للجراحة من دون أن أستشير أولاً بعض الأطباء المرموقين من الولايات المتحدة Gringolandia. وهكذا أود أن أطلب منكما معروفاً كبيراً جداً، يكمُن فيما يلي:

1- المجهر والنظام الشمسي: رؤية فريدا للعالم باعتباره سلسلة متصلة ورؤيتها لذاتها بوصفها مرتبطةً بديالكتيك عالم صغير/ عالم كبير كانت، كما رأينا، قد تقاسمتها مع زوجها. تكشف جداريات *ريڤيرا* مدى الحياة من الخلوي إلى الكوني. إذا ما أخذنا مثالاً، وصف هو جزءاً من جداريته المتعلقة بـ «المدينة الإذاعية» بالكلمات الآتية: «في الوسط، التليسكوب يجعل المرء يرى ويفهم الأجسام السماوية النائية جداً. الميكرسكوب يجعل المرء يرى ويفهم الكائنات الحية الصغيرة إلى أبعد الحدود، ويربط الذرات والخلايا مع «النظام النجمي» (وولفي، «*ديغو ريڤيرا*». 321) - ك.

إني أرفق هنا نسخةً من التاريخ السريري الذي يهدف إلى أن يجعلكما تعرفان كلَّ ما كابدته في هذه الحياة الملعونة، إنما كذلك، إن كان ذلك ممكناً، أنْ تعرضاه على الدكتور ويلسون وهو الطبيب الذي أودُّ استشارته فيما يتصل بذلك. إنها مسألة طبيب اختصاصي بالعظام اسمه الكامل الدكتور فيليب ويلسون، 321 شرقاً الشارع الثاني والأربعون، نيويورك سيتي.

ما يهمني معرفته هو هذه النقاط:

(1) يمكنني الذهاب إلى الولايات المتحدة الأمريكية تقريباً في بداية شهر نيسان/أبريل. هل سيكون الدكتور ويلسون في نيويورك في ذلك الحين؟ وإن لم يكنْ كذلك، متى يمكنني اللقاء به؟

(2) بعد أن يعرف تقريباً ما يتعلق بحالتي الصحية من خلال التاريخ السريري الذي سوف تُريانه إياه، هل سيكون راغباً باستقبالي كي يُجري دراسةً جدِّيةً لي، ويعطيني رأيه؟

(3) في حالة موافقته، هل يعتقد أنه من الضروري أن أمضي مباشرةً إلى مستشفىً ما أم أنه بوسعي أن أسكن في مكانٍ آخر، وأذهب فقط مرات عدة إلى مكتبه؟

(هذه الأشياء معرفتها ضروريةٌ إلى حدٍ كبير بالنسبة لي لأنه يتعيَّن عليّ أن أُحصي الدراهم التي لدي وهي ضئيلة أصلاً). إنكما تعرفان ما أعني أيها الصبي والصبية؟

(4) يُمكنكما أن تزوّداه بالمعلومات الآتية، من أجل وضوحٍ أكبر: رقدتُ في الفراش مدة أربعة أشهر وأشعر أني ضعيفةٌ جداً وفي منتهى الإعياء. سأقوم برحلتي بالطائرة كي أتفادى الإزعاجات الأسوأ. سيضعون كورسيه عليَّ كي يساعدني على تحمّل المشقّات. (كورسيه جراحة الكسور أو كورسيه من الجص). كم يعتقد أنه سيستغرق كي يقوم بالتشخيص إذا ما أخذ بالحسبان أن بحوزتي صوراً شعاعية سينية، تحاليل مختبرية وكل صنوف الأشياء من ذلك النوع. 25 صورة شعاعية سينية من العام 1945 لعمودي الفقري، ساقي وقدمي. (هل من الضروري أن آخذ صوراً جديدة هناك، أنا تحت تصرفه مهما كانت هذه الأشياء...!).

(5) حاولا أن تشرحا له أني لستُ «مليونيرة» أو أيَّ شيء من هذا القبيل.

بالأحرى مسألة النقود هي تظليلٌ «رمادي-أخضر» في داخلِ لونِ جناحِ صرصور أصفرِ اللون.

(6) مهمّ جداً

كوني أضع نفسي بين يديه الاستثنائيَّين لأنه ناهيك عن معرفة سمعته الرائعة من خلال الأطباء، كان قد نصحني بزيارته شخصياً هنا في المكسيك رجلٌ كان زبونه يُدعى أركادي بويتلير وقد أبدى إعجابه به ويبجّله لأنه شافَاهُ من شيءٍ ما في فقرات ظهره. قُولا له إن بويتلير وزوجته يتحدّثان بحماسةٍ كبيرةٍ عنه وأنا مسرورة بكل معنى الكلمة بأن أراه بما أني أعرف أن آل بويتلير يوقّرانه وهما يقدّرانني بنحوٍ كافٍ كي يرسلاني إليه.

(7) إن كنتما تفكران بأشياء عملية أخرى (تذكّرا كم أنا عنيدة) سأكون ممتنةً لكما بكل قلبي الصغير، أنا الذي عبدتُ الأولاد.

(8) كي أستشير الدكتور ويلسون سأبعث إليكما المبلغ الذي تشيران إليه.

(9) يمكنكما أنْ تُخبِراه تقريباً أيَّ نوعٍ مِن صرصورٍ بأسلوبِ مَرْبَى الماشية هي صديقتكما *cuate* فريدا كاهلو ذات الساق الشبيهة بالعصا *pata de palo*. إني أترك لكما مطلق الحرية كي تزوّداه بأي نوع من التفسيرات وحتى بوسعكما أن تصفاني (إن كان ضرورياً اطلبوا صورةً فوتوغرافيةً من نيك حتى يستطيع أن يرى مظهري الخارجي).

(10) إن كان يرغب بمزيدٍ من المعلومات، سارعا للكتابة إليَّ كي يكون كلُّ شيء مرتباً قبل أن أضع قدمي في المسألة (سواء أكانت قدماً ضعيفةً أو سمينةً).

(11) قولا له إني بقدر ما أنا شخصٌ مريض، أنا بالأحرى شخصٌ رِواقِيٌّ، لكن هذا الآن شيءٌ صعبٌ عليّ نوعاً ما لأنه في هذه الحياة الـ «منـ... حة»، يعاني المرء ويتعذب لكنه يتعلّم، وأنه فضلاً عن ركام الأعوام التي جعلتني أكثر *Sadora* .... *pen* [عميقة التفكير، لكنها ربما كانت تنوي القول *pendeja* وهي كلمة سُباب تعني «غبية» أو «بلهاء»].

هي ذي حقائق أخرى إليكما وليس للدكتوركيتو ويلسونيتو؛

أولاً، ستجدانني قد تغيّرتُ قليلاً.

الشعرات الرمادية تقلقني. وكذلك الهزال.

أنا متشائمةٌ قليلاً بسبب هذه المشكلة.
ثانياً، حياتي الزوجية تسير على قَدَمٍ وساق...
قبلات كثيرة وجزيل الشكر من صديقتكما your *cuatacha*

فريدا

بلِّغا تحياتي إلى كافة الأصدقاء والصديقات.

في 10 أيار/ مايو أرسلتْ برقيةً لاسلكية إلى إيللا كي تخبرها أنها سوف تطير إلى نيويورك في الحادي والعشرين من ذلك الشهر كي يجري لها الدكتور ويلسون عمليةً جراحية. بما أنها رفضتْ أن تُخدَّر ما لم تمسكْ بيد شقيقتها، كريستينا سوف ترافقها في رحلتها.

كانت العملية قد أُجريتْ في شهر حزيران/ يونيو[1] بـ «مستشفى الجراحة التخصصية». كانت هنالك أربع فقرات ملتحمة بقطعة عظم منزوعة من عظم الحوض مع قضيب معدن بطول خمسة عشر سنتيمتراً. كان تماثل فريدا للشفاء جيداً. خلال مدة نقاهتها (ما يزيد على شهرين في المستشفى) كانت معنوياتها عالية. أمروها بألّا ترسم بالزيت، ولكنها بدلاً من ذلك رسمتْ في البداية، إنما ما كاد يمضي وقتٌ طويل حتى تمرّدتْ على أوامر الأطباء وأنتجتْ في المستشفى، رسماً بالزيت (غير معروف) أرسلته تالياً إلى «Salon del Paisaje»، وهو معرض فنّي خاص بالمناظر الطبيعية في مكسيكو سيتي.

من بين أصدقاءَ كثيرين زاروا فريدا خلال رقودها في المستشفى، كان نوغوتشي. كانت تلك هي آخر مرة يشاهدها فيها. «كانت هناك مع كريستينا»[2]، يتذكّر قائلاً، «وتكلّمنا طويلاً عن أشياء كثيرة. كانت قد بدتْ أكبر سناً. كانت نابضةً جداً بالحياة، ومزاجها النفسيّ مثيرٌ للإعجاب». أعطى نوغوتشي فريدا صندوقاً مغطّى بالزجاج مليئاً بالفراشات، علّقته فوق باب حجرتها في المستشفى وفيما بعد وضعته تحت ظُلّة واحدٍ من سريريها ذَوَيْ الملصقات الأربعة.

1- كانت العملية قد أُجريتْ في شهر حزيران يونيو: ابن الدكتور فيليب ويلسون، الدكتور فيليب دي. ويلسون، الابن، دكتوراه في الطب، يعمل في مستشفى الجراحة التخصصية، كتب لي (21 تموز يوليو 1977) إنه يتذكّر أباه وهو يتكلّم عن فريدا لكنه لم يتمكنْ من العثور على أيّ أثر لا من تقارير المستشفى ولا من الوثائق المكتبية يحمل اسم كاهلو أو دي ريفيرا – ك.
2- كانت هناك مع كريستينا: نوغوتشي، حوار شخصي – ك.

في 30 حزيران/ يونيو كتبتْ إلى أليخاندرو غوميث أرياس (ورسالتها تحفل بالكلمات المختَرعة تتخلّلها كلمات إنكليزية وهي هنا بالحروف المائلة *italics*):

حبيبي أليكس،

إنهم لا يسمحون لي بأن أكتب كثيراً، لكن غاية هذا الخطاب هي أن أخبرك أن العملية *الكبرى* قد أُجريتْ لي أصلاً. قبل ثلاثة *أسابيع* شرعوا في قطع العظام شيئاً فشيئاً. وهو مُذهل هذا الطبيب، وجسمي يطفح بالحيوية والنشاط، بحيث إنّهم بدؤوا يطلبون مني الوقوف على قدميْ «*الممتازتين puper*» مدة دقيقتين صغيرتين، لكني أنا نفسي لا *أصدّق* ذلك. خلال أول أسبوعين كابدتُ عذاباً كبيراً وسفحتُ دموعاً غزيرةً بحيث إنّي تمنيتُ ألّا يَخْبَرَ أيُّ امرئٍ آلامي الفظيعة هذه. كانت آلاماً حادة جداً ومؤذيةً تماماً، لكن الآن، هذا الأسبوع، تضاءل صياحي وبمساعدة الحبوب نجوتُ بشكل جيد تقريباً. لدي ندبتان ضخمتان على ظهري بهذا الشكل [هنا رسمتْ جسمها العاري بندبتين طويلتين مع علامات الغرزات الجراحية. إحدى الندبتين تمتد من خصرها نزولاً إلى العصعص، أما الندبة الأخرى فهي على الألية اليمنى]. من هنا [سهم يشير إلى الندبة الواقعة على عجيزتها] بدؤوا يسحبون شريحةً من عظم الحوض كي يزرعوها في داخل العمود الفقري، في الموضع الذي انتهتْ فيه ندبتي كونها مُرعبةً ومستقيمةً أكثر. كان الضرر قد لحق بخمس فقرات والآن سوف تُصبح أشبه بالبندقية [بالاستخدام المتداول، «بشكلٍ مروِّع»]. إن الإزعاج هو أن العظم يستغرق وقتاً طويلاً كي ينمو وكي يكيّف نفسه وما يزال أمامي ستة أسابيع عليّ أن أقضيها في السرير قبل أن يطلقوا سراحي وسأكون قادرةً على الإفلات من هذه *المدينة* المُفزعة إلى مدينتي كويواكان الحبيبة. كيف حالك *أرجوك* اكتُبْ لي وابعثْ لي كتاباً من فضلك لا تنسَني. كيف حال والدتك your mamacita؟ أليكس، لا تتركني وحيدةً في هذا المستشفى الرهيب واكتُبْ لي. كريستي ضجرةٌ جداً ونحن نحترق من جرّاء الحرارة المرتفعة. الجوُّ هنا حارٌّ بشكل هائل ولم نعدْ نعرف ماذا يتعيَّن علينا أن نفعل. ماذا يجري في المكسيك. ماذا يحصل مع «الذُّرِّية la raza» هناك.

أخبرنيْ بأشياء تتعلّق بكل الأشخاص الذين أعرفهم وفي المقام الأول أخبرني بكل شيءٍ عنك.

المخلصة لك ف.

أبعث إليكَ عواطفي الحارة وقبلاتي الكثيرة. تلقَّيتُ رسالتَكَ التي أبهجَتْني أيّما بهجة! لا تنسَني.

بحلول شهر تشرين الأول/ أكتوبر، رجعتْ فريدا إلى كويواكان وفي جعبتها كثيرٌ من الخطط. في الحادي عشر من الشهر نفسه كتبتْ إلى الزبون الدائم إدواردو موريلّو سافا في كراكاس:

عزيزي المهندس[1]،

اليومَ تلقيتُ رسالتكَ، شكراً على لطفكَ وكرمكَ وهذا هو عهدي بك دوماً، وشكراً على تهانيكَ على الجائزة المذكورة آنفاً [الجائزة التي حازتها عن «موسى» من «وزارة التعليم الحكومي»]. (لم أتسلمْ الجائزة حتى الآن)... إنكَ تعرف كيف هم، أولئك اللقطاء المتخلّفون! مع رسالتكَ، أي بمعنى، في اللحظة عينها، تلقَّيتُ رسالةً من الدكتور ويلسون وهو الذي أجرى لي العملية الجراحية. جعلتْني الجراحة أحسُّ كما لو أني بندقية أوتوماتيكية! إنه يقول إنَّ بمستطاعي أن أرسم *ساعتَين* يومياً. قبل أن أتلقى أوامره كنتُ قد باشرتُ بالرسم، ويمكنني أن أقف على قدميْ *ثلاث* ساعات أكرّسها للرسم بالزيت من دون انقطاع. انتهيتُ تقريباً من رسمكَ الأول [*شجرة الأمل*] وهو بالطبع لا شيءَ لكنه نتيجة العملية الملعونة!...

رسالتكَ سحرتني، لكني ما برحتُ أشعر أنكَ تجد نفسكَ وحيداً تماماً نوعاً ما وغير مرتبط، بين أولئك الأشخاص الذين يقيمون في مثل هذا العالم عتيق الطراز والمنـ...وح! على الرغم من ذلك سوف يساعدكَ هذا كي تُلقي *ojo avisor* [نظرةً حادة] على أمريكا الجنوبية عموماً وتالياً يمكنكَ أن تكتب الحقيقة الخالصة، العارية، مقارنةً مثيرةً بما أنجزته المكسيك على الرغم من المحن التي خبرتها. إنّي مهتمَّةٌ جداً بمعرفة شيءٍ ما عن الرسامين في فنزويلّا. هل لكَ أن تبعث لي صوراً فوتوغرافية أو مجلّات تحتوي على نسخٍ مصوّرة؟ هل يوجد هناك رسّامون هنود؟ أم هنالك فقط رسّامون هجينون *mestizo*؟

استمعْ إليّ، أيها الشاب، بكل ما أملك من محبة سأرسم لك منمنمةً لدونا

1- عزيزي المهندس: رسالة إلى إدواردو موريلّو سافا، 11 تشرين الأول أكتوبر، 1946، الأرشيف الشخصي لماريانا موريلّو سافا - ك.

روزيتا [أم موريلّو سافا، التي كانت فريدا قد رسمتْها في العام 1944] يمكنني الحصول على صور فوتوغرافية للرسوم ومن صورةٍ فوتوغرافية للبورتريه الكبير يمكنني أن أرسم البورتريه الصغير، ما رأيكَ؟ سأرسم كذلك المذبح مع عذراء الأحزان، والقدور الصغيرة مع القمح الأخضر، الشعير، إلخ. بما أن أمي ترتب مذبحاً من هذا الطراز سنوياً، وحالما أفرغ من هذا الرسم الأول الذي أخبرتكَ أنه جاهز تقريباً، سأباشر برسمكَ، إن فكرة رسم الصلعاء [الموت][1] مع المرأة ذات الشال التي تبدو مدهشةً لي أيضاً، سأبذل كلَّ ما بوسعي بحيث إنّ كلَّ الرسوم المذكورة أعلاه تصبح نوعاً ما *piochas* [رائعةً]. كما طلبتَ مني أن أفعل، سأسلّمها إلى منزلك، إلى عمتك جوليا. سأرسل إليك صورةً فوتوغرافية لكل واحد من الرسوم حالما أنتهي منها، أما بشأن اللون فعليكَ أن تتخيّله، صديقي، لأنه ليس من الصعب بالنسبة لك أن تخمِّنَه بما أنكَ أصلاً تملك فريدات Fridas كثيرات جداً[2]. كما تعرف أني غالباً أتعب من الرسم بالزيت من دون إتقان، بخاصةٍ حينما تكون لدي آلام قاتلة، وأنا أستمر أكثر من ثلاث ساعات، إنما يحدوني الأمل أنه في غضون أشهر قلائل سأكون أقلَّ إرهاقاً. في هذه الحياة الملعونة يعاني المرء كثيراً، أخي، ومع أنّ المرء يتعلم، يستاء منها كثيراً جداً، في المدى البعيد، مهما لعبتُ دور المرأة القوية، يحدث أحياناً أن تراودني رغبةٌ أن أرفع راية الاستسلام. إني لا أمزح! استمعْ إليّ، لا أودُّ أن أشعر أنكَ حزين، أنتَ ترى الآن أنه يوجد في هذا العالم أشخاصٌ مثلي هم أسوأ منك، يواصلون العمل باستمرار، كي لا تقلِّلَ من قيمة نفسك وحالما تستطيع، عُدْ إلى مكسيكابلان البّلكَه *pulque* وإنكَ تعرف أصلاً أن الحياة هنا صعبة، لكن لذيذة الطعم، وأنتَ تستحق أشياءَ جيدةً كثيرة لأن الحقيقة الصحيحة هي أنّكَ استثنائيٌّ بشكل فائق، يا صديقي. إنكَ تعرف أني أقول هذا من أعماق قلبي، قلب رفيقة روحك.

الآن، إني حقيقةً لا يسعني أن أخبركَ بأيِّ قيل وقال من هذه الأنحاء، لأني أقضي حياتي معزولةً في منزل الجنون هذا الخاص بالنسيان، المكرّس كما يُفترض للنقاهة وللرسم، في لحظات فراغي، لا أرى طبقةً أو ذُرِّيةً *raza* لا عالية ولا بروليتاريا، ولا أمضي أنا إلى لقاءات التئام الشمل «الأدبية-الموسيقية». في الأعم الأغلب أستمع للمذياع الكريه، وهي عقوبة أسوأ من

1- الموت في اللغة الإسبانية مؤنث - م.
2- أي بمعنى: أنكَ تملك رسوماً كثيراً أنتجتها فريدا - م.

عقوبة أن تخضع للتطهير، أقرأ الصحف اليومية *dailies* وهي سيئة بالقدر نفسه. إني أطالع راهناً كتاباً سميكاً من تأليف تولستوي يسمّى «*الحرب والسلام*» وفي اعتقادي إنه كتاب استثنائي. روايات الحبّ والحبّ المضاد لا تمنحني أيّة لذة، وفقط بين حينٍ وآخر تقع بين يديّ الروايات البوليسية. يومياً يتعاظم حبي لقصائد كارلوس بيليكر، وقصائد شاعر أو آخر من مثل والت ويتمان. ناهيك عن ذلك، أنا لا أستغرق في الأدب. أريدكَ أن تخبرني ماذا تريد أن تقرأ بحيث يمكنني أن أرسله إليك. بالطبع إنكَ سمعتَ بموت دونا أيستركيتا غوميث، أم مارتي [المهندس مارتي آر. غوميث]. أنا لم أرَهُ شخصياً، لكني بعثتُ له رسالة بيد ديغو. ديغو يقول لي إنه كان شيئاً صعباً جداً بالنسبة له وإنه حزين جداً. اكتبْ له.

شكراً لك حبيبي على عرضك بأن ترسل إليّ أشياءَ من هناك، مهما كانت هذه الأشياء التي تعطيني إياها ستكون بمنزلة تذكار سأحتفظ بها بمحبة عميقة جداً. تلقيتُ رسالةً من مارينيتا وقد سرّتني سروراً بالغاً، سأرد على رسالتها، بلّغ حبي لليتشا وكل الأصدقاء *chamacos* حبّي.

إليكَ، كما تعرف أصلاً، أبعث قبلةً والعاطفة الجياشة والصادقة لصديقتكَ your *cuate*.

فريدا

شكراً لك لأنكَ ستبعث لي الدراهم وأنا بالأحرى أحتاجها.

ذكَرتْ فريدا «الآلام القاتلة». الحقيقة هي أنّ التحام الفقرات لم يخففْ مشكلات ظهرها بشكل دائم. حين أُطلق سراحها من المستشفى ورجعتْ إلى المكسيك، بقيتْ في أول الأمر طريحة الفراش ومن ثم لُفّتْ بمشدّ فولاذ طوَال ثمانية أشهر. كان الدكتور ويلسون قد أمرها بأن تعيش حياةً هادئةً تتخلّلها فترات راحة، غير أن فريدا لم تُطعْ أوامره، وتدهورتْ صحتها. كان الألم في عمودها الفقري يزداد سوءاً، فقدتْ من وزنها، أُصيبتْ بفقر الدم، وعاد الالتهاب الفطري في يدها اليمنى.

يعتقد أليخاندرو غوميث أن الدكتور ويلسون دمج الفقرات الخاطئة[1].

1- الدكتور ويلسون دمج الفقرات الخاطئة: غوميث أرياس، الدكتور ڤيلاسكو وبولو، حوارات شخصية - ك.

أحد أطباء فريدا، الدكتور غويليرمو ڤيلاسكو و پولو، وهو مساعد الجراح الدكتور خوان فاريل، الذي أنجز التحامات فقرية أخرى بعد أعوام قلائل أخرى في المكسيك، يحمل هذا الرأي أيضاً. إنه يقول إن اللوح المعدني الذي أدخله الدكتور ويلسون «لم يُوضع في المكان الصحيح، لأنه وُضع أسفل الفقرات العليلة تماماً. أغلب الظن، لهذا السبب وضعتْ فريدا نفسها بين يدَيْ الدكتور فاريل. هنا في «المستشفى الإنكليزي»، كانت المسألة هي رفع قطعة المعدن التي أدخلها الدكتور ويلسون ومحاولة عمل التحام فقري بوساطة زرع عظم». تؤكد كريستينا بإيراد الحجج أن العملية الجراحية التي أُنجزتْ في نيويورك كانت مؤلمةً جداً[1] بحيث إنّ فريدا أُعطيتْ جرعاتٍ كبيرةً من المورفين، وبدأتْ تهذي وتشاهد حيوانات في غرفتها بالمستشفى. وتالياً، لم يكنْ بمستطاعها التخلّص من الإدمان على العقار المخدِّر. صحيح أن خط فريدا بات أكبر ومضبوطاً أقل في هذه الآونة تقريباً. وتبدو يومياتها عادةً شديدة الاهتياج ومفعمةً بالخفَّة والنشاط.

إن الإدراك المتأخر، لا ريب، جعل التحام فقرات فريدا يبدو فاشلاً. لكن فريدا نفسها قالت إن الجراح كان «عجيباً» وإنها شعرتْ بأنها استثنائية. ربما كانت قد دمرتْ شفاءها. لوپي مارين تذكّرتْ[2] أن «عملية الدكتور ويلسون جعلتْ فريدا في أحسن حال، كانوا يعتقدون ذلك، إنما في ليلة من ليالي اليأس – ربما لم يأتِ دييغو إلى البيت، أو شيء من هذا القبيل – انقضَّتْ فريدا على نفسها وفتحتْ جميع جروحها. لذلك لم يعدْ بالإمكان أن يفعلوا لها شيئاً، لا شيءَ على الإطلاق». وثمَّة قصة أخرى تفيد بأن فريدا بعد الالتحام الفقري بوقتٍ معيَّن رمتْ نفسها على الأرض في نوبة غيظ، وبات الالتحام «محلولاً». لسوء الحظ، المعلومات الطبية الدقيقة غير متوافرة، إنما قيل كذلك إن لديها التهاب العظم[3]، وهو التهاب نخاع العظم الذي يسبّب تدهوُراً قوياً في العظام ومن المؤكَّد أن الالتحام الفقري لا يمكن أن يعالجه.

«شجرة *الأمل*»، 1946، الذي سمّته فريدا في رسالتها إلى موريلّو سافا

1– تؤكد كريستينا... أن العملية الجراحية... كانت مؤلمةً جداً: تيبول، حوار شخصي – ك.
2– لوپي مارين تذكّرتْ: مارين، حوار شخصي – ك.
3– قيل كذلك إن لديها التهاب العظم: ديل كوندي، «*Vida de Frida Kahlo*»: 16 – ك.

«لا شيءَ سوى نتيجة العملية الملعونة»، يُظهر فريدا الباكية، مرتدية زيّ تيهوانا أحمر، تجلس لتحرس فريدا التي ترقد عاريةً لكنها مكسوَّة جزئياً بملاءة على عربة مستشفى (اللوحة رقم 30). فريدا المتماثلة للشفاء تبدو كأنها ما تزال مخدّرة بعد عمليةٍ جراحية خلّفتْ جروحاً عميقةً في ظهرها – الندوب ذاتها التي رسمتها في رسالةٍ إلى أليخاندرو غوميث أرياس، باستثناء أنها هنا مفتوحةٌ ونازفة. فريدا الجالسة بكبرياء وزهو تحمل مشدَّ جراحة كسور مرسوماً بالزيت – مع نموذج ساخر لفريدا – بلون وردي صارخ مع حلية معدنية قرمزية اللون: غنيمتها لقاء ماراثونها الطبي. كونها تلبس أيضاً مشدّاً آخر واضح من المشبكين اللذين يسندان صدرها. المشبك الخلفي، على كل حال، ليس هو الذي يدعم فريدا فعلاً؛ بل، علمٌ في يدها اليمنى هو الذي يتولّى هذا الأمر – علمٌ أخضر مزخرف بالأحمر مع كلمات كانت تكررها فريدا عادةً على مسامع أصدقائها وصديقاتها: «[شجرة الأمل]، احتفظي بصلابتكِ». إنه البيت الأول من أغنية من ڤيراكروث كان يحلو لها أن تنشدها. تستطرد الأغنية: «لا تدعي عينيكِ تسفحان الدمع الحار حين أقول وداعاً»، موحيةً بأن شجرة الأمل هي استعارة لشخصٍ ما، وفي الحالة الخاصة لهذا الرسم، لأن فريدا الحارسة التي تبكي بحُنُوّ لكنها تجلس باستقامة وصلابة. إن فكرة جعل رسومها تستند إلى أغانٍ مستقاة من لوحات ريڤيرا الجصّية في الطابق الثالث من «وزارة التعليم الحكومي»، وكذلك من أوراق أغاني پوسادا الشعبية. فريدا، على أية حال، كانت تستخدم دوماً الأغاني فقط كنقطة بداية للصور ذات الدراما الشخصية. «شجرة الأمل، احتفظي بصلابتكِ»، هي صرختها الداعية لعمل مشترك[1] وشعارها.

لكن شجرة أمل فريدا تنمو من ألمها: في الرسم شُرَّابات العلم الأحمر تضاهي الدم الذي يقطّر من جرح المريضة والطرف المدبب الأحمر لسارية العلم توحي بالحافة الحادة الملطخة بالدم لمبضع الجراحة. الـ(فريداتان)

1- «شجرة الأمل، احتفظي بصلابتكِ»، هي صرختها الداعية لعمل مشترك: هينيستروسا، حوار شخصي. في مقالته المعنونة «فريدا»، قارن هينيستروسا فريدا مع شجرةٍ حين قال: «فريدا كاهلو ماتتْ. ومعها يمضي، بهدوء، درس الصلابة والثبات بوجه الضرّاء؛ بموتها تحلّ نهاية مَشهد امرأة كانت كالشجرة، صغيرةً وضعيفةً، لكنها تضرب بجذورها عميقاً في تربة الحياة بحيث إنّ الموت كافَحَ على مدى أعوام كي ينتزعها من موضعها» – ك.

محاطتان من جهة بجرف (حيث تنبتُ كتلةٌ من العشب «الموحي بالأمل» في داخل الصخر البركاني) ومن الجهة الثانية بقبر أو خندق مستطيل الشكل، وهو نسخةٌ مشؤومةٌ أكثر من الوهادات السود التي تقلّم الأرض الجرداء وهي بمنزلة استعارة لجسد فريدا المثخن بالجراح. إنما على الرغم من كل الهلع والخطر، هذا الرسم هو فعلٌ من أفعال الإيمان، أشبه بـ «*retablo*». هنا إيمان فريدا هو بنفسها، وليس في صورة مقدّسة: فريدا الحارسة المتألقة في زيّ التيهوانا خاصتها هي عامِلتُها الأعجوبة her own miracle worker.

«المنظر الطبيعي هو النهار والليل»، قالت فريدا عن «*شجرة الأمل*» في رسالتها المعنونة إلى موريلّو سافا:

> ويوجد هيكل عظمي (أو موت) يهرب خائفاً بإزاء «*عزيمتي في العيش*». يمكنكَ أن تتصوّر ذلك، تقريباً، بما أن وصفي غير بارع. كما يمكنكَ أن ترى، فأنا لا أملك لغة ثرفانتس، ولا جدارة موهبة شعرية أو وصفية، لكنكَ سريع البديهة بما يكفي كي تفهم لغتي وهي نوعاً ما لغة [مسترخية].».

في الرسم كما يبدو الآن، مع أنّ الرغبة في العيش جليّةٌ تماماً، الهيكل العظمي الهارب كان قد حُجب بطبقة صبغ. الموت حاضر فقط بصورةٍ مجازية، في الخندق الشبيه بالقبر وفي ديالكتيك الضوء والظلام (الشمس والقمر) الذي يصاحب الـ (فريداتان) الحية، والميتة تقريباً. وبنحوٍ غريب، فريدا المتمسكة بالأمل تجلس أسفل القمر، في حين أن شمس وضح النهار تكشف المريضة التي حطمتها العملية الجراحية. ربما يتبادر إلى ذهن المرء أن هذا الأمر يرجع إلى أن الشمس، وهي هنا مدار هائل محمر، تغذّتْ، بحسب المعتقد الأزتيكي، من الدم البشري.

في رسمٍ آخر، العام 1946، يُسجل الالتحام الفقري في «*الغزال الصغير*»، وهو بورتريه-ذاتي قدّمتْ فيه فريدا نفسها بجسم غزال يافع (غرانيزو، موديلها، كان ذكراً)، رأسها البشري متوّج بالقرون (اللوحة رقم 31). في الأصل كانت اللوحة بحوزة أركادي بويتلر، الشخص الذي نصح فريدا باستشارة الدكتور ويلسون، والذي، كما ذكرتْ في رسالتها المعنونة إلى إيللا وولفي، كانت لديه مشكلات في فقراته. وعلى غرار «*العمود المكسور*»،

«*الغزال الصغير*» يستخدم الاستعارات البسيطة كي يُظهر لنا أن فريدا هي ضحية للمعاناة. وهو يركض، عبر فرجةٍ في غابةٍ، الغزال تخترقه تسعة سهام سوف تقتله ببطء؛ من المؤكد أن هذا قطعاً يومئ إلى رحلة فريدا في دروب الحياة الوعرة، وقد ضايقتها الجراح التي باتتْ تدمِّرها رويداً رويداً. جروح سهام الغزال الصغير تنزف دماً لكن وجه فريدا هادئ.

يُشير الرسم إلى العذابات النفسية أيضاً. في الواقع، في حياتها كما في فنها، كانت معاناة فريدا الجسدية ومعاناتها النفسية متداخلتَين، ولا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى. بدءاً بالانفصال عن دييغو، وربما حتى قبل ذلك، كان مرضها قد تزامن في أحيان كثيرةٍ جداً مع حقب الصدمات الروحية التي بمستطاع المرء أن يحدس أنها «استخدمتها» كي تتمسك أو تظفر مجدَّداً بدييغو. تقول إيللا وولفي إن «*الغزال الصغير*» له صلة بـ«الكَرْب المتعلق بالعيش مع دييغو»[1]. صديقة أخرى من صديقاتها المقرّبات تقول إن السهام ترمز إلى معاناة فريدا الناجمة عن القمع الذكوري[2]، التي تجعلها «أي السهام» مشابهة لجروح السكين في «*قرصات قليلة صغيرة*».

في «*الغزال الصغير*»، استخدمتْ فريدا ثانيةً الأشياء المتصدِّعة للإشارة إلى جراحها، الجسدية والسايكولوجية على السواء. جذوع أشجار ضخمة، ذات خشب يابس، متشقّق بأغصان مكسورة ترمز إلى الخراب والموت، والعُقد والجروح البليغة في اللحاء تُعيد إلى الذهن الجراح في خاصرتَيْ الغزال. تحت حوافره يوجد غصنٌ نحيل، مورِق، أخضر كان قد اقتُطع من شجرةٍ يانعة، وهو رمزٌ لشبابها (وشباب الغزال) الكسير. كما يُشير الغصن أيضاً إلى تعاطف فريدا العام مع الأشياء المتضرِّرة. ذات مرَّة، حين جلب لها بستانيٌّ كرسياً عتيقاً، وسألها ما إذا يتعيَّن عليه أن يرميه في الخارج، طلبتْ منه أن يُعطيها رِجلَ الكرسي المكسورة، ونحتتْ شفتيها عليها كي تهديها إلى الرجل الذي عشقته. وربما يكون للغصن معنىً آخر أيضاً: أنطونيو رودريغويث يقول إنه «في العالم ما قبل الإسباني»[3] كي يدخل المرء الجنة،

1- الكَرْب المتعلق بالعيش مع دييغو: إيللا وولفي، حوار شخصي - ك.

2- السهام ترمز إلى معاناة فريدا الناجمة عن القمع الذكوري: عاشق فريدا اللاجئ الإسباني، حوار شخصي - ك.

3- في العالم ما قبل الإسباني: رودريغويث، حوار شخصي - ك.

يضعون غصناً يابساً [على قبر الشخص الميت]، ويكون البعث هو بعث الغصن اليابس فيتحوّل إلى غصن أخضر، مُورِق.

من خلال رسم نفسها كغزال، عبّرتْ فريدا ثانيةً عن إحساسها بتوحُّدها مع الكائنات الحية قاطبةً. إنه إحساس له أصلٌ في الثقافة الأزتيكية. كما فسّرتْ أنيتا برينر[1] في *«أوثان وراء مذابح الكنائس»*، ثَمّة موقف هندي متخلل يشكّل أولويةَ قدرٍ كبير من الثقافة المكسيكية التي تفترض أن البشر «يساهمون في قوام الكينونة نفسها، مع المخلوقات الأخرى غير البشرية». لهذا السبب، أنتج الفنانون في العهد ما قبل الكولومبي مخلوقاتٍ تجريديةً، مركّبة، نصف آدمية نصف حيوانية، كي ترمز إلى فكرة الاستمرارية والولادة مجدداً. آلهة العهد ما قبل الكولومبي لم تكنْ كينونات محدَّدة بل مركبات ديناميكية ذوات أشكال وخصائص متغيّرة كثيرة. «العبادة»، كتبتْ أنيتا برينر، «هي توق، بألّا تكتسب شخصية الرب وأسلوب حياته (الذي لم يُعرَّف أبداً)، بل هو التعرّف على بعض خصائص الله أو وظائفه. وهكذا فإن العابد الأزتيكي بوسعه أن يصلّي قائلاً: [أنا زهرة، أنا ريشة، أنا طبل ومرآة الآلهة. أنا الأغنية. أنا أُمطر الأزهار، أنا أُمطر الأغاني]». هذا، بطبيعة الحال، يبدو كما لو أن فريدا تتكلّم عن نفسها كأنها جبلٌ أو شجرةٌ أو تقول في يومياتها إن البشر هم جزءٌ من تيار وحيد وإنهم يوجهون أنفسهم إلى أنفسهم «عبر ملايين كينونات الحجر، كينونات الطير، كينونات النجمة، كينونات الجرثوم، كينونات النافورة...». في رأي الأزتيك، بعض الحيوانات لها معانٍ محددة. الببغاء، في سبيل المثال، لأن بوسعه التحدّث، يُنظر إليه باعتباره كائناً خارقاً للطبيعة ويُرمز إليه كطائر برأس إنسان. كما كان الأزتيك يؤمنون بأن الإنسان الرضيع له جزء حيواني متمِّم؛ إن مصير المرء مرتبط بمصير الحيوان الذي مثّل الرمز التقويمي ليوم ولادته أو ولادتها. بنحوٍ مشابه، فهمتْ فريدا نفسها باعتبارها مخلوقاً يمتلك إمكانية التحوّل. رأسها يُمكن أن يكون زهوراً، ذراعاها يُمكن أن يُصبحا جناحين، جسمها يُمكن أن يحوِّل نفسه إلى غزال. يقيناً السريالية كان لها شأن في هذا الأمر، لكن المقاربة السحرية للحياة وهي جزءٌ موغِل في القِدم من الثقافة المكسيكية هي مصدرها الواقعي.

1- كما فسّرتْ أنيتا برينر: برينر، *«أوثان وراء مذابح الكنائس»*: 155 – ك.

«الغزال الصغير» خرج من الفولكلور المكسيكي والشعر المكسيكي أيضاً. ثَمَّة أغنية شعبية[1] تبدأ بما يلي:

أنا غزالٌ صغيرٌ مسكينٌ يُقيمُ في الجبال.
بما أني لستُ أليفاً جداً، لا أنزلُ كي أشرب الماء خلال النهار.
في أثناء الليل، رويداً رويداً، آتي إلى حضنكَ، حبيبي.

وفي «أشعار تعبّر عن مشاعر عاشقة»، كتبتْ سور جوانا إينيس لا كروث[2] قائلةً:

إذا رأيتَ الغزال الجريح
الذي يهبط سفح الجبل مسرعاً،
مفتِّشاً، وهو المصاب بسهم، في الجدول البارد كالجليد
عمَّا يخفِّف أذاه،
وظمآناً يغطس في المياه البلَّورية،
هو لا يعكسُ صورتي في الراحة،
بل صورتي في الألم.

مع أن الدراما الخاصة بها متخيَّلة، صورة فريدا الذاتية من مثل *«الغزال*

1- ثَمَّة أغنية شعبية: غارسيا بوستوس، حوار شخصي، آذار مارس 1977. سور خوانا إينيس دي لا كروث Sor Juana Inés de la Cruz: الارتباط بين *«الغزال الصغير»* وهذه القصيدة قد أشارتْ إليه لورا مولڤي وبيتر وولين في مقالتهما الموسومة بـ«فريدا كاهلو وتينا مودوتي» في وايتجابل آرت غاليري، كتالوغ المعرض، *فريدا كاهلو وتينا مودوتي*: 25 – ك.

2- سور خوانا إينيس لا كروث (1648 – 1695): عازفة موسيقية، فيلسوفة، شاعرة تنتمي للمدرسة الباروكية. كانت تُسمى خلال حياتها «الموزية العاشرة»، «عنقاء أمريكا»، «العنقاء المكسيكية». عاشت سور جوانا خلال المدة التي خضعتْ فيها المكسيك للسيطرة الاستعمارية، الأمر الذي جعلها تشارك في الثقافة المكسيكية المبكرة فضلاً عن الأدب الأوسع للعصر الإسباني الذهبي. بعد أن انخرطتْ في سلك الراهبات في العام 1667، بدأتْ تكتب الشعر والنثر، وتناولتْ موضوعات من مثل الحب، الأنوثة، والدين. انتقدتْ كره النساء ونفاق الرجال، الأمر الذي شجبه مطران بويبلا، وفي العام 1694 أُجبرتْ على بيع مجموعة كتبها وركَّزتْ جهودها على الأعمال الخيرية المقدَّمة للفقراء. أُصيبتْ بالطاعون بينما كانت تعالج إحدى زميلاتها الراهبات – م.

الصغير» تُشير إلى حياتها الخاصة: إن فكرة الضحية الجريحة كونها شبيهةً بالأيل المعبَّر عنه في مستهلّ إحدى يومياتها خلال العام 1953. إن الحِداد على موتٍ في غير أوانه لصديقٍ حميم، الرسامة إيزابيل (تشابيلا) ڤيلانسور[1] (التي لعبتْ دور الزوجة الهندية الشابة الجميلة في فيلم سيرغي أيزينشتاين الموسوم بـ«*Que Viva Mexico*» «تحيا المكسيك»، رسمتْ صورةً ذاتية لنفسها وهي تمسك بحمامة حيث جسدها تخترقه بصورة متصالبة خطوطٌ طويلةٌ شبيهة بالرماح. «تشابيلا ڤيلانسور»، كتبتْ، «حتى رحيلي، حتى رحيلي سأسلك دربكِ - تمنياتي بسفر ميمون تشابيلا! قرمزي، قرمزي، قرمزي، الحياة الموت». في الصفحة التالية توجد قصيدة تذكارية للصديقة الفقيدة:

غادرتنا، تشابيلا ڤيلانسور
لكن صوتكِ
كهرباءكِ
موهبتكِ الهائلة
شِعركِ
ضوءكِ
لغزكِ
أولينكا خاصَّتكِ[2]

كلُّكم، تظلُّون أحياءً

إيزابيل ڤيلانسور الرسامة الشاعرة المغنّية

قرمزيّ
قرمزيّ

1- إيزابيل ڤيلانسور (1909 – 1953): نحّاتة، طبّاعة، رسّامة، شاعرة وكاتبةُ أغانٍ مكسيكيّةُ الجنسيّة فيما بعد الثورة. توفّيتْ إثر نوبة قلبية – م.
2- أولينكا خاصّتكِ: أولينكا هو اسم ابنة إيزابيل ڤيلانسور – ك.

قرمزيّ
قرمزيّ
كالدّم
الذي يسيل
حين يقتلون
غزالاً.

الفصل الحادي والعشرون

بورتريهات عن الزواج

بعد وفاة فريدا وديغو بأعوام عدة، تذكّرهما أصدقاؤهما كونهما «مسخين مقدّسين»[1]. كانت أعمالهما الطائشة وغرابة أطوارهما وراء الانتقادات الصغيرة للفضيلة الاعتيادية؛ لا يمكن التغاضي عنها ببساطة، كانت معزَّزةً ومؤسطرةً. فيما يتعلق بكونهما «مسخين»، آل ريفيرا كان بوسعهما أن يؤويا تروتسكي، أن يرسما أناشيد النصر لستالين، أن يشيدا معابدَ وثنية، أن يلوّحا بالمسدسات، أن يفتخرا بأنهما يأكلان اللحم البشري ويستمرا في زواجهما مع الغطرسة الضخمة للآلهة الأولمبيين. بحلول عقد الأربعينيات من القرن العشرين، ديغو، بالطبع، كان أسطورةً غابرة. فريدا، من الناحية الثانية، كانت قامةً أسطورية، وإبان هذا العقد كانت أسطورتاهما قد تشابكتا وتداخلتا معاً.

بعد الزواج ثانيةً، بينما تعمَّقَتِ الأصرة بين فريدا وديغو، حصل الشيء نفسه لاستقلالهما المشترك. وحتى حين أقاما معاً، كانت غيابات ديغو متكررةً وطويلة الأمد. كلاهما له علاقات غرامية عابرة: كانت علاقاته صريحة وعلنية، أما علاقاتها (مع الرجال) فقد ظلَّتْ حريصةً على إخفائها بسبب غيرته الجامحة. ولا عجب، أن حياتهما كانت زاخرةً بالشجارات العنيفة تعقبها انفصالاتٌ مريرةٌ ومصالحاتٌ رقيقةٌ، مرهفة الإحساس.

بدءاً بـ«بورتريه الزفاف»، العام 1931، سجَّلتْ فريدا تقلّبات زواجها. كانت الرسوم المتنوعة التي تُظهرها هي وديغو معاً، أو تلك التي تضم ديغو وحده من خلال التضمين - في سبيل المثال، في الدموع التي سالتْ على خديْ فريدا - تكشف إلى أيّ حدّ تغيَّرتِ العلاقة بين آل ريفيرا بمرور

1- مسخين مقدّسين: حوار مع صديق فريدا اللاجئ الإسباني الذي فضّل عدم الكشف عن هويته - ك.

الأعوام مع أن بعض الحقائق الضمنية ظلتْ ثابتةً. «*فريدا ودييغو*»، العام 1931. «*صورة ذاتية كتيهوانا*»، العام 1943. «*دييغو وفريدا 1929 - 1944*»، العام 1944. «*أنا ودييغو*» و«*الحب يعانق الكون، الأرض (مكسيكو)، دييغو، أنا والسيد كسولوتل*»، كلاهما العام 1949، جميعها تعبّر عن حب فريدا العظيم وحاجتها إلى ريفيرا. بنحوٍ معبّر، إنه يرتبط بها بطريقةٍ مختلفة في كل رسم من الرسوم. في أبكرها، بورتريه الزواج، علاقتهما متصلّبة قليلاً. مثل الأشكال البشرية في بورتريه مزدوج أنتجه رسّام شعبي، كانا متجهين للأمام بدلاً من أن يتجه كلّ واحدٍ منهما نحو الآخر. هذا، إضافةً إلى الفضاء الفضي الكبير بينهما والتشابك الخفيف ليديهما، يجعل الثنائي يظهران كشريكين جديدين لم يتعلّما بعد الخطوات المدروسة، المتشابكة لرقصة الزواج. بالمقارنة، في «*صورة ذاتية كتيهوانا*»، العام 1943، حُبُّ فريدا الاستحواذي لزوجها العصيّ على الامتلاك جعلها تضع صورته في جبينها بهيئة «فكرة» (اللوحة رقم 21). بعد مضي سنة، في «*دييغو وفريدا 1929 - 1944*» (الصورة رقم 62)، كانت قد جدلتْ نفسها عن كثب مع دييغو بحيث إنّ وجهيهما يكوّنان رأساً وحيداً - وهي حالة تكافلية وهي بنحوٍ جليّ وحدة غير مريحة، وغير متناغمة. في «*أنا ودييغو*»، كان يأس فريدا بسبب استغراقه في مغازلة النساء قد أمسى هيستيرياً تقريباً؛ كانت صورته الذاتية قد استوطنتْ جبينها، غير أنه هو نفسه في موقعٍ آخر، وتبدو فريدا كأنها تختنق في دوامة شعرها - امرأة تغرق في العزلة (اللوحة رقم 26). حين رسمتْ «*الحب يعانق*»، كانت ما تزال تنشج، إلّا أنّ العلاقة يبدو أنها وجدتْ حلاً ما؛ فريدا تحمل دييغو في عناقٍ بدلاً من مسكةٍ خانقةٍ (اللوحة رقم 33). في حين أنه في بورتريه زواج العام 1931 لعبتْ فريدا دور ابنة، وفي العام 1944 يبدو الثنائي كأنهما أكملا، حتى ولو بصورةٍ غير مشتركة، أقلّه معركةً متكافئةً تقريباً، في «*الحب يعانق*» فريدا أخيراً تمتلك دييغو بالطريقة التي من المفترض أن تكون حققتْ ما هو أفضل لهما كليهما - هو طفل ضخم البدن يستلقي برضا في حضنها الأمومي.

آل ريفيرا يمتلكان أشياءَ مشتركة: روح الفكاهة، الذكاء، حبهما لوطنهما المكسيك، الوعي الاجتماعي، المقاربة البوهيمية للحياة. إلّا أنّ الآصرة

الأروع ربما كانت احترامهما الهائل لفن أحدهما الآخر. كان ريڤيرا يفتخر بنجاحات زوجته المهنية ويُبدي إعجابه ببراعتها الفنية المتنامية. إنه يقول للناس[1] إنه قبل أن يتمكن هو أو أي واحد من زملائه أن يعلّق لوحةً في اللوفر، كانت فريدا قد نالتْ هذا الشرف، وكان يحب أن يُريها لأصدقائه وصديقاته. تستعيد إحدى الزائرات شريط ذكرياتها بأن أولَّ شيءٍ فعله ريڤيرا حين قابلته هو قوله إنه يتعيّن عليها أن تلتقي فريدا:

«ما من فنان في المكسيك[2] يُمكن مقارنته بها!»، قال لي ريڤيرا، باسماً. ثم قال لي فوراً إنه حين كان في باريس، أخذ بيكاسو رسماً أنتجته فريدا، تطلع إليه برهةً طويلةً، ومن ثم انبرى بيكاسو قائلاً: «انظُرْ إلى تينك العينين: لا أنتَ ولا أنا قادران على فعل أيِّ شيءٍ مثلهما»، وقال لي ريڤيرا: «لاحظتُ أنه وهو يقول لي هذا كانت عيناه الجاحظتان تلمعان بالدموع».

مدافعاً عن موهبة فريدا، يقول ريڤيرا «نحن كلنا قاطبةً نأتي بعد فريدا[3]. فريدا هي أفضل رسامة في عصرها». في مقالته المؤرخة في العام 1943 «فريدا والفن المكسيكي»، كتب قائلاً: «في بانوراما فَنّ الرسم المكسيكي[4] في الأعوام العشرين الأخيرة، عمل فريدا كاهلو يشع كالماسة وسط جواهر كثيرة أدنى منها قيمةً؛ ماسة نقية وصلبة، ذات سطوح صغيرة مصقولة بدقة». فريدا هي، قال، «أعظم برهان على نهضة الفَنّ المكسيكي».

بادلتْ فريدا ريڤيرا المديح. بالنسبة لها، كان ديغو «المهندس المعماري

1- إنه يقول للناس: ريڤيرا، فريدا كاهلو: تخطيط سيرة ذاتية. رسم فريدا اشترته دولة فرنسا في العام 1939، وهو الآن في المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو، باريس – ك.

2- ما من فنان في المكسيك: روزا ماريا أوليڤر، Frida la Unica y Verdadera Mitád de Diego، قصاصة جريدة غير مؤرخة، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

3- نحن كلنا قاطبةً نأتي بعد فريدا: حوار شخصي مع صديق قديم لفريدا آثر عدم ذكر اسمه – ك.

4- في بانوراما فَنّ الرسم المكسيكي: ريڤيرا، Frida Kahlo y el Arte Mexicano: 101. كان رأي فريدا بنفسها أكثر تواضعاً. في رد على سؤال أحد الأصدقاء عن فنها، قالت، وكيف تريدني أن تكون لي طموحات إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحالة الجسدية التي أجد نفسي فيها؟... كانوا قد أجروا لي أحد عشر عملية جراحية؛ ومن كل واحدة منها أخرج بأمل وحيد: أن أرى ديغو ينتصر ثانيةً (أنطونيو روبليث، La Personalidad de Frida Kahlo) – ك.

للحياة»[1]. أرهفَتِ السمع لقصصه[2] ونظرياته بشكوكيةٍ مُسلية، وأحياناً تقاطعه قائلةً «دييغو - إنها كذبة»، أو تنفجر ضاحكةً ضحكها المُعدي الخارج من البطن. ولما كان يتكلم تقوم عادةً بحركاتٍ صغيرة غريبة الأطوار بيديها. كانت هذه علامات كي تجعل مستمعيه يعرفون ما هو الصحيح وما هو المزيف في حديثه. في مقالتها المعنونة «بورتريه لدييغو»، كتبتْ قائلةً:

إنّ مَسَّهُ الأساطيريّ المفترَض[3] له علاقة مباشرة بخياله المفرِط. أي بمعنى، أنه كذاب بقدر الشعراء أو الأطفال الذين لم يتحوّلوا بعدُ إلى بُلهاء بفعل المدرسة أو بفعل أمهاتهم. سمعتُه يحكي الأكاذيب بكلّ صنوفها: من القصص البريئة جداً، إلى القصص بالغة التعقيد عن الأشخاص الذين جمعتهم مخيلته في مواقع وأفعال غير واقعية ووهمية، على الدوام بشعورٍ كبير من الفكاهة والشعور النقدي العجيب؛ لكني لم أسمعه قط يتلفظ بكذبةٍ حمقاء أو مبتذلة واحدة. كاذباً، أو لاعباً دور الكاذب، يكشف أقنعة أشخاصٍ كثيرين، إنه يعرف الآلية الباطنية للآخرين، وهم كذّابون فطريُّون أكثر منه، والشيء المثير جداً للفضول في التلفيقات المفترَضة لدييغو، إن الفكرة الجوهرية فيها، أولئك الذين انخرطوا في الجمع الخيالي يصبحون غاضبين لا بسبب الكذب، بل بسبب الحقيقة الموجودة في الكذب، وهذا هو ما يبرز إلى السطح على الدوام.

... كونه الرجل الفضولي بنحو سرمدي، هو في الوقت عينه المحاوِر السرمدي. باستطاعته أن يرسم ساعاتٍ وأياماً من دون راحة، وأن «يدردش» فيما هو مستغرقٌ في عمله. إنه يتكلّم ويناقش كل شيء، بكل معنى الكلمة كل شيء، ومثل والت ويتمان، يستمتع بالتحدّث مع أي فرد يرغب بالاستماع إليه. حواره ممتع دوماً. حواره ذو جُمل تُثير الدهشة، بحيث إنّها غالباً تجرح؛ بعض الجمل الأخرى تكون مؤثرةً، إلّا أنّها لا تغادر المستمع تاركةً لديه الانطباع بأنها عديمة الفائدة أو فارغة. كلماتُه تُزعج بنحوٍ فظيع لأنها نابضةٌ بالحيوية وصحيحة.

1- دييغو المهندس المعماري للحياة: پول بواتين، حوار شخصي، ديترويت، كانون الثاني / يناير 1978 - ك.

2- أرهفَتِ السمع لقصصه: إيللا وولفي، حوار شخصي - ك.

3- إن مسه الأساطيري المفترض: كاهلو، Retrato de Diego: 360 - 361 - ك. المس الأساطيري mythomania: نزوع مفرط أو غير سويّ إلى الكذب والمبالغة - م.

فريدا تحمّلتْ وحتى تساهلتْ مع خواص ريڤيرا الأنانية، وكانت مفرطة الحرص عليه، تهبُّ للدفاع عنه، في سبيل المثال، حين تعرّض للهجوم بأنه يصنع الفَنّ لأصحاب الملايين، أو حين اتهمه الشعب بأنه هو نفسه مليونير. في «بورتريه لديڤغو» تحدّثتْ منتقديه ببلاغةٍ يبدو أنها تجعل المنخَرَين يتّسِعان[1]:

مقابل الهجمات الجبانة[2] التي شُنَّتْ عليه، يردّ عليها ديڤغو دوماً بالثبات وبشعورٍ كبير بالفكاهة. لم يتنازل أو يستسلم: إنه يواجه أعداءه بصراحة، السواد الأعظم منهم جبناء وقلّة منهم فقط شجعان. إنه يعوّل كثيراً على الحقيقة، لا على عناصر «الوهم» أو عناصر «ما هو مثالي». هذا العناد والتمرُّد هما شيئان أساسيان في شخصية ديڤغو، إنهما يُكملان صورته الذاتية.

من بين أشياء كثيرةٍ قيلتْ عن ديڤغو، هذه هي الأكثر شيوعاً: إنهم يقولون عنه «صانع أسطورة»، «باحثٌ عن الشعبية»، وأكثر التقوّلات إثارةً للضحك «مليونير»... إنه شيءٌ لا يُصدّق، يقيناً، أن أكثر التهم الموجهة إلى ديڤغو انحطاطاً، أجبنها وأغباها هي تلك التي تمَّ التلفُّظ بها في موطنه هو: المكسيك. بوساطة الصحافة، بوساطة الأفعال البربرية والتخريبية التي حاولوا فيها أن يدمِّروا عملَه، مستخدمين الوسائل كلها من المظلّات البريئة للسادة «المتواضعين» الذين يكشطون رسومه بنحوٍ ريائيّ، وكما لو أنهم يفعلون ذلك بمحض المصادفة، إلى الحوامض وسكاكين المائدة، من دون أن ينسوا البصق العادي المعهود، وهو شيء يستحقه مَن يملكون لعاباً كثيراً جداً وأدمغةً صغيرةً جداً؛ بوساطة مجاميع الشبيبة «حَسَني التنشئة» الذي يرمون منزله والاستوديو خاصته بالحجر، محطمين أعماله التي لا تُعوَّض، أعماله المنتمية للفن المكسيكي ما قبل عهد إرنان كورتيس[3] –

1- ما تعنيه الكاتبة أن فريدا كانت تعرض متباهية مآثر زوجها العظيمة – م.

2- مقابل الهجمات الجبانة: م. س – ك.

3- إرنان كورتيس: إرنان كورتيس مونروي بيثارو ألتاميرانو أو هرناندو كورتيس (1485م – 1547) بالإسبانية: (Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano) وهو جندي مغامر إسباني فتح إمبراطورية الأزتيك في بلاد المكسيك؛ ولد في مدينة مدلين، بطلبوس، في إسبانيا - وتوفي في بلدة كاستيخا دي لا كويستا، في مقاطعة إشبيلية، بإسبانيا، وكان إرنان كورتيس قد فتح أمام إسبانيا مصادر الثروات المعدنية الهائلة، ولكنهُ في عملِهِ هذا دمّر الحضارة المكسيكية القديمة والمعروفة بحضارة الأزتيك، وتصرَّف رجاله بأبشع أنواع القسوة مع الهنود الحمر، كما استطاع اكتشاف شبه جزيرة كاليفورنيا – م.

الذي يشكّل جزءاً من مقتنيات دييغو - أولئك الذين فرّوا بعد أن ضحكوا بوساطة الرسائل مجهولة الاسم (لا فائدة من التحدّث عن بسالة مرسليها) أو من خلال الصمت الحيادي والشبيه بصمت بيلاطس البنطي[1] لأولئك الأشخاص الذين يتبوّؤون السلطة، الذين تولّوا مسؤولية حراسة أو توريد الثقافة من خلال الاسم الكريم للبلد، من دون أن يولوا أيّة أهمية لهذه الهجمات على عمل رجلٍ، بالإضافة إلى موهبته كلها، مجهوده الخلاق الفريد، لا يسعى سوى إلى الدفاع عن حرية التعبير لا من أجل حريته هو وحده فحسب، بل أيضاً حرية الجميع...

لكن الإهانات والهجمات لم تغيّر دييغو فتيلاً. شكلّتْ هذه جزءاً من ظاهرة اجتماعية لعالمٍ في حالة تدهور، ولا شيءَ أكثر من ذلك. الحياة بأسرها تستمر في إثارة اهتمامه، في إدهاشه، بقدرتها على التغيّر، وكل شيء يثير دهشته بجماله، إنما لا شيءَ يُخيّب أمله أو يُخيفه لأنه يعرف الآلية الديالكتيكية للظواهر والأحداث.

كانت فريدا متأهّبةً للدفاع عن زوجها جسدياً وعن طريق الكلام أيضاً. ذات مرة، في أحد المطاعم[2]، تشاجر معه رجلٌ ثَمِلٌ، مطلقاً عليه لقب «التروتسكيّ الملعون». صرع دييغو الرجل وطرحه أرضاً، إلّا أنّ أحد رفاقه استلّ مسدَّساً. غاضبةً، قفزتْ فريدا أمامه، وراحتْ تطلق الشتائم. وتهاوتْ أرضاً بعد أن تلقّتْ ضربةً على بطنها. لحسن الحظ، تدخّل النادلون، لكن في أيّ حالٍ من الأحوال، لفتتْ فريدا انتباهاً كبيراً جداً بحيث فرَّ المعتدون.

إذا كان «جذور» يوحي بلحظة هدوء ورضا ناجمين عن الزواج، فإن الرسم الصغير المعنون «*دييغو وفريدا 1929 - 1944*»[3] يُشير إلى أنه انتهى

1- بيلاطس البنطي Pontius Pilate. (10 ق. م - 36 - 39 ب. م): الحاكم الروماني الخامس لمقاطعة أيوديا أو يهودا بين عامي 26 م إلى 36 م، إبان حكم الإمبراطور الروماني تيبيريوس. وحسب ما مكتوب في الأناجيل الأربعة المعتمدة من قبل الكنيسة، فإنه قد تولى محاكمة المسيح، وأصدر الحكم بصلبه - م.

2- ذات مرة، في أحد المطاعم: وولفي، «*الحياة الأسطورية لدييغو ريفيرا*»: 360 - 361 - ك.

3- *دييغو وفريدا 1929 - 1944*: هنالك، في الحقيقة، نسختان من هذا الرسم. ثَمَّة زائر شاهد الرسم في العام 1944 وقد وصفه بكونه وساماً متنقلاً (أوليفر، «Frida la Unica»). رسمتْ فريدا منمنمات بيضوية عديدة، على وفق تقليد رسم المنمنمات الذي ازدهر في المكسيك في القرن التاسع عشر؛ أحدهما، قلما يبلغ ارتفاعه بوصتان ورسمته نحو العام 1946، كان صورة ذاتية

في العام 1944. في الحقيقة، آل ريڤيرا كانا منفصلين طَوَال أغلب أيام هذا العام. وكالمعتاد، استمرا في رؤية أحدهما الآخر مراراً، وعلى الرغم من الانفصال احتفلا بالذكرى السنوية الخامسة عشرة لزفافهما بحفل بهيج وكبير وهدايا متبادَلة. «*دييغو وفريدا 1929 - 1944*» هي هدية فريدا لزوجها لمناسبة الذكرى السنوية. مغلِّفةً رغبتها المُلحَّة في الاتحاد مع - هو عملياً - ديغو، رسمتْ نفسها وزوجها كرأس واحد مشطور عمودياً إلى نصفين. قلادة تتألف من جذع شجرة ذات أغصان شوكية تطوِّق عنقهما المشترك. من الجليّ أن هشاشة الأصرة الزوجية جعلتْ فريدا أكثر اشتياقاً لأن تستحوذ على ديغو من خلال صَهْر كينونتها مع كينونته.

اسما الزوجين وتواريخ سنوات زواجهما مكتوبة في أصداف البطلينوس[1] الصغيرة جداً التي تزيّن إطار الرسم الشبيه بالزنبق، جوانبها المتفخة وأشكالها الحلزونية المتقوِّسة تذكِّرنا بـ«*زهرة الحياة*» الشبيهة بالرحم، الذي رسمته أيضاً في العام 1944. سواء أكانت فريدا تقصد أن يوحي هذا الإطار المزدوج للبورتريه بزهرة أو برحم، كانت هي - قالت - الجنين الذي «أنجبه»[2]؛ كانت تقصد يقيناً أن تكون للقواقع الوردية والحمر الصغيرة جداً وقواقع الحلازين الحاوية على اللؤلؤ المُلتصقة بسطوحها إحالة جنسية. بالنسبة لفريدا، القواقع هي رموز الولادة[3]، الخصوبة، والحب: في الرسم نفسه، الأسقلوب[4] والمحارة مجدولان بوساطة جذور تمتد من شجرة القلادة «يمثّلان» - قالت

أعطتها إلى عشيقها اللاجئ الإسباني. مع أنه لم يكنْ سوى خمس بوصات في ثلاث بوصات، النسخة الموجودة حالياً من *ديغو وفريدا 1929 - 1944*، ليستْ بحجم علية معدنية نفيسة تحتوي على تذكار يدلّيها المرء من قلادة أو سلسلة. أما النسخة الأخرى (موثقة في صورة فوتوغرافية كانت في الأرجح قد أُخِذَتْ خلال حياة فريدا لأنها موجودة في أرشيف شعبة المكسيك للفنون الجميلة وهي موقعة، ولأنها مرسومة بدقة، أقل ضيقاً فيما يتصل بالتنظيم، ومحكمةً أكثر نوعاً ما في تفاصيلها. في اعتقادي أن هذه هي النسخة الأصلية. الأخرى، أعتقد، نسخة أخرى تالية، رسمتها فريدا أيضاً - ك.

1- البطلينوس clam: حيوان من الرخويات أو السمك الصَدَفي - م.

2- كانت هي... الجنين الذي أنجبه: فريدا كاهلو، اليوميات - ك.

3- القواقع هي رموز الولادة: پول ويستثيم، Frida Kahlo:Una Investigación Estetica - ك.

4- الأسقلوب scaloop: محار مروحي الشكل - م.

فريدا (مشيرةً بذلك إلى قواقع مشابهة في «موسى») - «الجنسين[1] الملتفين بالجذور، وهذه جديدة وزاخرة بالحيوية على الدوام».

إن ثنائية الذكر-الأنثى تُرى كذلك في الحضور المتزامن للشمس والقمر، وفي رأس البورتريه المشطور نفسه. في الواقع، إن الفكرة المتعلقة بعرض الثنائية[2] من خلال تقسيم الرأس نزولًا إلى الوسط ربما كانت فكرة مأخوذة من الفَنّ ما قبل العهد الكولومبي (كانت فريدا تلبس على الدوام بروشاً [دبوس زينة مزوداً برأس تلاتيلكو[3] وهو رأس بوجهين ملتحمين في واحد بحاجب واحد) أو من الرسوم المكسيكية للثالوث كرؤوس ملتحية ثلاثة متَّحدة في رأس واحد.

باعتباره رمزاً للحب، «*دييغو وفريدا 1929 - 1944*»، هو ارتجاج طفيف. أشكالٌ ملتفةٌ بصورةٍ جائرة تبدو تمثيلاً ظاهرياً للالتفافات الباطنية. إن وجهيْ الزوجين متباينان في الحجم والشكل، بحيث إنّهما مع كونهما متحدين، ثَمَّة أجزاءٌ غير مرسومة؛ الفصل يوحي بعدم الاستقرار المتفجر لزواج فريدا. كي توحِّد نفسها ودييغو معاً، كانت قد طوّقَتِ الرأس الوحيد بقلادة الشجرة، التي كانت غصونها من دون أوراق، على غرار اتحاد آل ريفيرا الذي خلا من الأطفال. تبدو الأغصان المجدولة شبيهةً بتاج الأشواك فوق رأس يسوع المسيح[4] - رباط الزواج هو الاستشهاد.

1- الجنسان: كاهلو، «موسى»: 6 - ك.

2- إن الفكرة المتعلقة بعرض الثنائية: لم تكنْ فريدا هي الفنانة الوحيدة في القرن العشرين التي استعارتْ فكرة الثنائية المضمَّنة في شخصية واحدة من الثقافة ما قبل الكورتيسية. صديقها روبرتو مونتينيغرو هو الآخر التقط الفكرة في لوحته المعنونة «*Asi es la Vida*» (هكذا هي الحياة)، 1937، حيث تحمل امرأةٌ أنيقة مرآةً وهي مشطورة عمودياً إلى نصف هيكل عظمي ونصف امرأة من دم ولحم - ك.

3- تلاتيلكو Tlatilco: يمت بصلة للحضارة الترتيكية، وهي حضارة ازدهرتْ في وادي المكسيك بين سنتيْ 1250 ق. م. و800 ب. م - م.

4- تبدو الأغصان المجدولة شبيهةً بتاج الأشواك فوق رأس يسوع المسيح: إن التلميح إلى استشهاد يسوع المسيح واضح بشكل كاف؛ فريدا، حوّلتْ، على أية حال، تاج يسوع المسيح المؤلف من الأشواك إلى قلادة في صورتين ذاتيتين، العام 1940. من الناحية الأخرى، ربما كانت فريدا تقصد أيضاً شجرة - القلادة أن تكون رمزاً للأصرة القوية والحيوية بينها وبين ريفيرا - بالنسبة لفريدا، الأشجار هي عادةً رموز مبشرة بالنجاح تدل على مثابرة الحياة إزاء التحيز الرهيب - ك.

بعد مرور ثلاثة أشهر، كانا ما يزالان يعيشان منفصلين لمّا كتب ريڤيرا في «يوم الكريسماس» مذكرةً معنونةً إلى «الرسامة الشهيرة»[1] المميزة دونا فريدا كاهلو دي ريڤيرا مع العاطفة، الإخلاص والاحترام العميق من *milagro* [أعجوبة] لكِ غير المشروطة». في الجهة الثانية من الورقة كتب قائلاً: «عزيزتي نينا فيسيتا niña fisita الصغيرة لا تدعي الشجار يُغضبكِ. اعرفي عاطفتي ورغبتي بأن علينا أن نرى العالم مرةً أخرى معاً كما فعلنا في العام الفائت وسوف أراكِ تبتسمين ثانيةً وأعرف أنكِ مغتبطة. أعطي لكيوبيد خاصتكِ أساسه ودعي هذه الصداقة وهذه العاطفة تدومان أبداً».

اتحدا مجدداً، وغرامهما، بالمعنى الأعمق للكلمة، «دام إلى الأبد». وهكذا فعل الألم. معظم اللحظات الشائكة في زواج فريدا بالنسبة لديغو أتتْ من سلوكه الشاذ والمنغمس ذاتياً. كان بمستطاعه أن يُفتَنَ بأي فرد وأي شيء، وبعد امتلاكه ذلك الشخص أو ذلك الشيء، ينبذه أو يتخلّص منه كما يتخلّص الطفل من دُمية عتيقة. حين صرّحَ طبيبه قائلاً إنه لا يصلحْ للإخلاص، تبع ريڤيرا نصيحته بكل سرور.

يقول بعض الأشخاص إن فريدا كانت تستمتع بسماع ديغو وهو يروي مغامراته الغرامية، وصحيح أنها كانت تضحك على غزل زوجها الذي لا سبيلَ إلى تغييره. وجهاراً تقول ساخرةً: «كوني زوجة ديغو[2] هو أروع الأشياء في العالم... إني أدعه يمارس دور الزواج مع النسوة الأخريات. ديغو لم يكنْ ولن يكون زوجَ أيّة واحدةٍ من النساء، لكنه رفيقٌ *camarada* رائع». في مقالتها المعنونة «بورتريه لديغو» شرحتْ هذا الموقف بنحوٍ أكثر تفصيلاً:

> لن أتحدّث عن ديغو باعتباره «زوجي»[3] لأن الأمر سيكون مثيراً للضحك، ديغو لم ولن يكون زوجَ أيّة واحدةٍ من النساء. ولن أتحدّث عنه بوصفه حبيبي، لأنه بالنسبة لي تسامى عن عالم الجنس، وإذا ما تسنّى لي أن أتكلّم عنه بوصفه ابناً فإني لن أفعل شيئاً سوى وصف أو رسم عواطفي أنا، تقريباً صورتي الذاتية، لا صورة ديغو الذاتية... أغلب

1- إلى «الرسامة الشهيرة»: مذكرة موجودة في أرشيف فريدا كاهلو - ك.
2- كوني زوجة ديغو: لوثانو، مادة مرسلة إلى مجلة «تايم»، 9 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1950 - ك.
3- لن أتحدّث عن ديغو باعتباره زوجي: كاهلو، Retrato de Diego - ك.

الظن، بعض الأشخاص يتوقعون مني صورةً ذاتيةً شخصيةً جداً، «أنثوية»، مليئةً بالحكايات والنوادر ومسليةً، حافلةً بالشكاوى وحتى مع قدرٍ معين من القيل والقال، ذلك النوع من القيل والقال «المحتشم»، القابل للتفسير أو القابل للاستعمال، بحسب درجة مَرَضيَّة القارئ. لعلهم يتمنَّون أن يسمعوا مني تفجُّعاً يتعلّق بـ«كم يعاني المرء»، كوني أعيش مع رجلٍ من مثل دييغو. لكني لا أعتقد أن ضفَّتَيْ النهر تتعذَّبان لأنهما تسمحان للماء بالمرور والتدفق، أو تعاني التربة لأن السماء تمطر، أو تكابد الذَّرَّة الألمَ لأنها تفرِّغ طاقتها... في نظري كل شيء له تسوية طبيعية. في نطاق دوري الصعب والغامض كحليفة لكائن استثنائيّ، لديَّ المكافأة نفسها بوصفي نقطة خضراء في كميةٍ من اللون الأحمر: لدي مكافأة «التوازن». إنّ الأوجاع والمَسرّات التي تنظِّم الحياة في هذا المجتمع المُفسَد بالأكاذيب والتلفيقات، والتي أعيش في كنفها، لا تعودُ لي. لئن كان لدي أهواء ولئن كانت أفعال الآخرين، حتى لو كانت أفعال دييغو ريڤيرا، فهي تجرحني، إني أعدُّ نفسي مسؤولةً عن عجزي عن الرؤية بوضوح، وإذا كنتُ لا أملك مثل هذه الأهواء، عليَّ أن أقرّ أنه شيءٌ طبيعي بالنسبة لكريات الدم الحمراء أن تقاتل كرياتِ الدم البيضاء من دون أدنى انحياز، وأن هذه الظاهرة وحدها هي التي تَدلُّ على الصحة.

هذا الموقف واسع الأفق ربما يصحّ تماماً مع فريدا في الهزيع الأخير من حياتها وفي الحالات التي كانت فيها علاقتهما الغرامية عاديةً وتافهة. مع ذلك بالنسبة لأصدقائها المقرَّبين جداً، كانت تتفجَّع على الصعوبات التي تواجهها في زواجها.

«حين اختليتُ بها»[1]، تسترجع إيللا وولفي شريط ذكرياتها، «تحكي لي كم هي حزينةٌ حياتها مع دييغو. لم تتعوّدْ قط على علاقاته الغرامية. في كل مرة يُنْكَأ الجرحُ مجدداً، واستمرتْ في تكبُّد العذاب الأليم حتى يوم وفاتها. لم يكترثْ دييغو قط. كان يقول إن مطارحة الغرام أشبه بالتبوُّل. لم يتسنَّ له قط أن يفهم لماذا كان الناس يأخذون مسألة ممارسة الجنس بهذه الجدّية الكبيرة. إلّا أنّه *كان* غيوراً على فريدا – وهو معيار مزدَوَج، كَيْلٌ بمكيالين، [*el gran macho*]».

1- حين اختليتُ بها: إيللا وولفي، حوار شخصي – ك.

إن مسألة كونها «استمرّتْ في تكبّد العذاب الأليم» تبدو جليةً في صورها الذاتية، ومؤثرةً بنحو خاص في الصورتين الذاتيتين اللتين ترتدي فيهما غطاء الرأس الاحتفالي التيهوانا. في كلتا الصورتين الذاتيتين «*صورة ذاتية كتيهوانا*»، من العام 1943، و«*صورة ذاتية*»، العام 1948 (اللوحتان رقم 21 و25)، وجه فريدا، بنظرته المحدِّقة الثاقبة تحت الحاجبين المتصلين الداكنين، شفتاها الحمراوان الشهوانيتان والشارب الخفيف، يبدو شريراً، وحتى شيطانياً. في عمل العام 1948 هي في سن الأربعين، والخطوط الخارجية لوجهها أكثر امتلاءً، أكثر خشونةً، أقل بيضويةً؛ الأعوام الخمسة التي انقضتْ بين هاتين الصورتين الذاتيتين كانت قد تركتْ ضررها. إلّا أنّ فريدا تواجه سرقات العمر من دون أن تواسي نفسها بوضع مساحيق التجميل الخاصة بخداع الذات.

يوجد شيءٌ شرّير فيما يتصل بالطريقة التي تعبّر فيها فريدا عن توقها لامتلاك دييغو في رسومها المبكرة. كانت مفترسةً حالها حال زهرة استوائية تقتات على الحشرات. ملتحمةً مع الخيوط البيض التي تشِعُّ من نقش الخضار لكشكش الدانتيللا. ثمَّة جذورٌ سود هي في الحقيقة تتمّات لعروق الأوراق النباتية التي تزيِّن شعرها. هذه الشبكة الحية من المجسّات تبدو امتداداً لفريدا، مسارات الطاقة وشعور نحو فردٍ يأسَ من عزلتها واحتجازها والذي كان يتمنى أن تمدَّ حيويتها وراء حدود جسدها. مثل أنثى العنكبوت التي تنعم النظر من مركز شبكتها، فريدا تُوقع في شِركها صورة دييغو وتضعها في جبينها؛ يبدو أنها أفنتْ ضحيتها وآوَتِ التفكير فيه في داخل كيانها بهيئة صورة ذاتية مصغرة في داخل صورة ذاتية.

تعاملتْ فريدا مع الحب الذاوي بنحوٍ مختلف في «بورتريه-ذاتي»، العام 1948، باستثناء مسحةٍ من التوتر حول فمها وحزنٍ يلمع في مقلتيها، وجه فريدا، هو، كشأنه دوماً، رابط الجأش بنحوٍ مصمِّم. مع ذلك العواطف الغاضبة تشقُّ طريقَها تحت جلدها. في أعلى الرسم، على إحدى الأوراق النباتية، وقَّعَتِ اسمها والسنة بلون عروق الورقة النباتية نفسه - أحمر كالدم. قطرات دمع ثلاث براقة على جلدها الداكن توحي بافتتانها بمظهرها هي حين تكون حزينةً، نرجسيّة الحزن. يحس المرء أنه في لحظة القنوط، مع

الدموع الحارة، الندية، التي تسيل على خدَّيها، التفتتْ إلى المرآة بحثاً عن السلوى وتبادل الأفكار والمشاعر، كي تعثر على شخصٍ آخر، فريدا القوية، البديلة، وكي ترسمها على القماش. من خلال رسمها لتلك الأكثر حزناً والمراقِبة معاً، تغدو فريدا المتلصِّصة على عواطفها هي.

العلاقة الانفصالية، المحمّلة بالرمز بنحو خاص، بين فريدا وبين زيِّها، زيّ التيهوانا في هذا الرسم، الطريقة التي يبدو فيها وجهها منفصلاً تماماً عن الدانتيللا الذي يؤطره، تؤكد الازدواجية النفسية لفريدا الباكية، معنى الشعور المتزامن وإدراك المرء بأنه يشعر. يبدو الشرخ موجعاً بنحوٍ خاص لأن المرء يستطيع بيسر أن يتخيل لماذا ألبستْ نفسها أهداب ووشاح عروس - هذه البورتريهات الذاتية كانت بمنزلة التماسٍ من أجل كسب حب دييغو. لكن ريش الطائر الحلو كان مجرَّد قناع ناهيك عن كونه قطعة مغناطيس؛ إنها تحكي لنا عن الجمال والحب بينما كانت تُخفي مشاعر أقبح - الرفض، الغيرة، الغيظ، الخوف من الهجران. وبناءً على ذلك، كلّما يكون خطر الفقدان أعظم، يكون تزيين ذات فريدا مدروساً أكثر واحتفالياً بصورةٍ متهوِّرةٍ أكثر.

إذا كان إكساؤها نفسها بالكشاكش والدانتيللا هو حيلةٌ بارعة لكسب وِدّ دييغو مجدَّداً، فثَمَّة حيلةٌ أخرى وهي أن تجعله يُدرك أن عذاباتها ربما تبرهن على كونها مهلكةً. في «*التفكير بالموت*»، الذي رسمته في السنة نفسها التي رسمتْ فيها «*بورتريه-ذاتي كتيهوانا*»، فتحةٌ في جبين فريدا تُظهر جمجمةً وعظمين متصالبين في المنظر الطبيعي (اللوحة رقم 22). النوع نفسه من الأوراق النباتية الكبيرة التي تسير مع نسغ حياة فريدا في «جذور» جُمِعَتْ هنا في جدار ثخين، غَضّ وراء رأسها. أمام هذه الأوراق ومضفورة معها ثَمَّة أغصانٌ بنية ذوات أشواك حمر قاسية. فريدا تتطلع إلينا بنظرةٍ عاقلة، رزينة وهي في الأغلب نظرةٌ مصرية في رباطة جأشها؛ في الواقع، ثوبها وملامحها في هذه الصورة الذاتية تذكّرنا بالتمثال النصفي ذائع الصيت لنفرتيتي الهادئة، التي كانت فريدا تكنُّ لها الإعجاب. ذات مرة تكلّمتْ عن «نفرتيتي العجيبة[1]»، زوجة أخناتون، أتصوّر أنها فضلًا عن كونها باهرة الجمال، لا بدّ أنها كانت [امرأةً جامحةً] والمتعاونة الأذكى مع زوجها».

1- نفرتيتي العجيبة: كاهلو، «موسى»: 5 - ك.

ما من ريب أن «*القناع*»، العام 1941، الذي تحمل فيه فريدا قناعاً أرجوانياً مع شعر برتقاليّ وملامحَ بليدة، أشبه بملامح دمية على وجهها، رسمته خلال حقبةٍ أخرى كان قد خانها فيها دييغو. دموعها تهطل على القناع، وعيناها السوداوان تحدِّقان عبر ثقبين ممزَّقين في عينَيْ القناع، اللتين كانتا مرسومتين كي تبدوا أشبه بثقبين حقيقيين في قماش اللوحة «الكَنَفَا». إن انزياح الدموع من الباكية إلى قناع الباكية لا يمكن أن يكون مزعجاً أكثر. من الجلي أن فريدا تعلِّق على عجز القناع عن إخفاء المشاعر حين تكون لابِسَتُه في حالة توتر شديد. إن الشعور بالهيستيريا الذي يُفصِحُ عنه الرسم يتعزَّز بوساطة الجدار الثقيل، الأخضر – الضارب للرمادي من الأوراق النباتية القبيحة والصبّار الشوكي الذي يضغط على فريدا من الخلف.

رسمان من أربعينيات القرن العشرين يكشفان كَرْب فريدا المتواصل. إنها تنشج في «*بورتريه-ذاتي*»، العام 1946 (الصورة رقم 63)، وفي «*حطام*»، وهو هدية لدييغو في العام 1947، إنها تكشف بتعابيرَ لا لبسَ فيها بؤسها بكلمتيْ Avenida Engaño (جادَّة الخِداع). رأسٌ متصدِّعٌ، يحمل «ليبل»: «حطام» ويصف ماذا يحتمل أن يكون مزيج فريدا ودييغو، يتشابك مع بناء معماري، جزءٌ منه هو شجرة أغصانها مقطوعة. عشرون نتوءاً من هذا البناء مرقَّمة؛ قيل إنها تُشير إلى علاقات ريفيرا الغرامية خارج نطاق الزواج. في ناحية اليمين، ما يبدو شبيهاً بنُصب تذكاريّ كُتِبَت عليه الكلماتُ الآتية: «الحطام/ منزلٌ للطيور/ عشٌ للحب/ كل ذلك مقابل لا شيء».

كما رأينا، كانت فريدا بأية حال الضحية الخاملة لرغبات دييغو الجنسية المتأجِّجة فيما يحيط به من النساء، وكانت قد واجهتْ خيانته التي كانت تتخذ شكل علاقات غرامية عابرة عديدة، وبعضها لم تكنْ عابرةً جداً، خارج نطاق الزواج. مع أن هشاشتها، مرضها، عملياتها الجراحية العديدة، كانت تعني أنه كانت هنالك حقب زمنية كثيرة لم يكنْ بوسعها فيها أن تعيش حياةً جنسيةً فعالة، لم تكنْ تملك شيئاً من الخمول الذي يرافق (أقلّه في الأدب) المرأة المكسيكية، النمطية، «ذات المعاناة الطويلة». أحدُ عُشَّاقِها يتذكّر أنّ أمراضها الجسدية لم تكنْ لتشكِّل عائقاً أمامها على الإطلاق: «لم يسبقْ لي أن

رأيتُ أيَّ فرد[1] أقوى في التعبير عن العاطفة من فريدا!» ولا كانت هي تملك وخزات ضمير فيما يتعلق بمطاردتها أيّ رجل كانت تريده. كانت تعتقد أن ما كانت تسميه *la raza* – شعبٌ لم تلوّثه الحاجات الزائفة للحضارة – كان مكبوتاً أقلّ فيما يخصُّ النشاط الجنسيّ، وبما أنها كانت تريد أن تكون بدائيةً في سلوكها، كانت تصرّ على أن تكون صريحةً فيما يتعلق بقضايا الجنس (على الرغم من أنها لم تتكلّم عن تفاصيل حياتها الجنسية). كان الجنس في بالها في كثيرٍ من الأحيان، وهي حقيقةٌ تتجلّى في لوحاتها الزيتية ورسومها، بالإضافة إلى يوميّاتها.

كانت أطول وأعمق علاقة غرامية لفريدا مع الرسام اللاجئ الإسباني الذي آثرَ أن يبقى مجهولَ الاسم، والذي أقام في المكسيك. هو يقول إنه سكن فعلياً في المنزل الواقع في كويواكان وكان ريفيرا قد تقبّل هذا الترتيب برباطة جأش، إلّا أنّ رسائل فريدا تكشف أنها سعتْ لإخفاء هذه العلاقة الغرامية عن ريفيرا. في تشرين الأول/ أكتوبر 1946، في سبيل المثال، بعد أن كانت مع عشيقها في نيويورك في وقتٍ أبكر من العام نفسه، كتبتْ إلى إيللا وولفي كي تقوم هي بتسلّم بريدها حين يكون هو في الولايات المتحدة:

إيللا حبيبة قلبي،

سوف أُدهشكِ أن هذه الفتاة الكسولة عديمة الحياء تكتب إليكِ، لكنكِ تعرفين بشكلٍ أو بآخر، بالرسائل ومن دونها، أنا أحبّكِ حباً جماً. هناك لا توجد أنباء مهمة، إني في حال أفضل، وقد باشرتُ بالرسم أصلاً (رسم أحمق) لكن الشيء هو الشيء، أفضل من لا شيء...

أُريد أن أطلب منكِ معروفاً هائلاً بحجم هرم تيوتيهواكان. هل ستُسدين لي هذا المعروف؟ سأكتب إلى بوّاب منزلكِ كي تقومي بإعادة إرسال الخطابات على عنوانه، أو ربما تحتفظين بها كي تسلّميها إليه بيدكِ حين يمرُّ بنيويورك. من أجل محبة الله، لا تدعيها تفلت من يديكِ ما لم *تضعيها* في يديه *مباشرةً*. إنكِ تعرفين ما أعني صغيرتي! وأنا لا أريد حتى بويت أنْ يعرف شيئاً إن كان بمستطاعكِ أن تتفادي ذلك، بما أنه من الأفضل أن تحتفظي سرِّي هذا، أتفهمين؟ هنا لا *أحدَ* يعرف شيئاً على الإطلاق. فقط كريستي،

1- لم يسبقْ لي أن رأيتُ أيَّ فرد: حوار مع أحد عشاق فريدا آثر عدم الكشف عن هويته – ك.

إنريكي - *أنتِ* وأنا والفتى الذي نحن بصدده نعرف ما هو الموضوع. إن كنتِ تريدين أن تطرحي عليّ أيّ سؤال عنه في رسائلكِ، اسأليني عنه باسم [سونيا]. فاهمة؟ أتوسل إليكِ أن تخبريني كيف حاله. ولا حتى سيلفيا [من الجائز سيلفيا أغيلوف] تعرف تفصيلاً واحداً، لذلك لا [تُفَضفِضي] مع أيّ فرد بشأن هذا الموضوع أرجوكِ. يمكنني أن أقول لكِ إني أحبه فعلاً وقد جعلني هذا الفتى أشعر بالرغبة في أن أحيا من جديد. حدّثيه عني بشكل جيد، كي يحسّ بالسعادة، وكي يعرف أني شخصٌ، إن لم أكنْ جيداً جداً، ففي الأقل *Regularcita* [لا بأس به].

أبعث إليكِ آلاف القبلات وكل حبّي

فريدا

لا تنسي أن *تمزّقي* هذه الرسالة إذا ما حصلتْ بيننا حالات سوء تفاهم في المستقبل - أتعدينني بذلك؟

حتى يومنا هذا عشيق فريدا ما يزال مخلصاً لها عاطفياً، محتفظاً بـ «صورة *ذاتية*» بيضوية صغيرة جداً - وهي منمنمةٌ بارتفاع بوصَتين - عَمَلَتها له في نحو العام 1946. إنه يحتفظ بها في علبةٍ مع تذكارات أخرى - شريط شعر وردي اللون، قرط، رسوم قليلة والرأس الـ «تلاتيلكو» المثبَّت على مسندٍ فضيّ كي يكوِّن دبوس زينة «بروش». استمرَّتِ العلاقة الغرامية السرّية حتى العام 1952، إنما بشكل متزايد بمرور الأعوام ومع هشاشاتها الجسدية جعلَتِ العلاقات مع الجنس الآخر أصعب، تحوّلتْ فريدا إلى النساء، وعادةً النساء اللائي أقام معهن دييغو علاقة غرامية. كما تعبّر راكيول تيبول، «كانت تواسي نفسها[1] من خلال إقامة علاقات صداقة مع النساء اللواتي ارتبطن مع دييغو بعلاقة غرامية».

إن كون الجانب الذكوري من فريدا قد بات صريحاً أكثر في أواخر عقد الأربعينيات واضح في صورها الذاتية: كانت قد منحتْ ملامحها شكلاً أكثر ذكوريةً، جاعلةً شاربها حتى أكثر قتامةً مما كان عليه فعلاً. إنما كان هنالك دوماً جانبٌ خنثوي «أندروجيني» محدد في كلا الاثنين: فريدا ودييغو؛ كان كلُّ واحدٍ منهما ينجذب إلى «جندره» في الزوج الآخر. كان دييغو

1- كانت تواسي نفسها: تيبول، حوار شخصي - ك.

مغرماً بغلاميّة فريدا مثلما كان يحبّ شاربها، شارب «زاپاتا»[1] - غضب غضباً شديداً حين حلقته في إحدى المرات. أما هي فكانت تحبُّ صفته الرقيقة، شديدة الحساسية مثلما كانت تحب ثدييه، ثديي رجل بدين؛ كان ذلك الجزء من دييغو الذي عرفته هو الذي صان حاجته إليها. كتبتْ قائلةً: «فيما يخص صدره لا بدّ من القول[2] لو إنه نزل من سفينةٍ تحكمها سافو[3]، لن تعدمه المحاربات. كانت حساسية ثدييه العجيبين ربما ستجعله مقبولاً. مع ذلك، رجوليته رجولية خاصة وغريبة، تجعله مرغوباً به أيضاً في ممالك الإمبراطورات المتلهّفات للحب الذكوري».

إحدى هؤلاء «الإمبراطورات» هي النجمة السينمائية ماريا فيلكس[4]، التي أمستْ علاقتها الغرامية مع دييغو فضيحةً علنية. كانت المشكلة قد بدأتْ حين كان دييغو يستعد لمعرضه الاستعادي في «قصر الفنون الجميلة». كان قد خطّط لأن يجعل بورتريه ماريا فيلكس الذي كان يعمل عليه باعتباره اللوحة الفنية التي توضع في وسط معرضه الفني؛ بالطبع، كان للبورتريه تأثير فعال حتى قبل أن يفرغ من رسمه. طرحَتِ الصحافة السؤال[5] الآتي:

1- شاربها، شارب «زاپاتا»: يتساءل المرء أيَّ واحدٍ من المتوددين لفريدا (أم كانت فريدا نفسها) مَن كتب السجع المكتوب على قصاصة الورق التي احتفظتْ بها دوماً والموجودة الآن في أرشيف فريدا كاهلو، متحف فريدا كاهلو: حين أراكِ بشارب، ومثل طفل صغير أصلع، أشعر أني أود أن أتحوّل إلى شخص مثلي. السجع الكامل بالإسبانية: / Me gusta tu nombre, Frida, pero tú me gustas más / en lo ‹free› por decida / y en el final porque das. / Cuando te veo con tu bozo /y como pelón / siento que sería mi gozo / el volverme maricón. - ك.

2- فيما يخص صدره لا بدّ من القول: كاهلو، Retrato de Diego - ك.

3- سافو Sappho (تقريباً 630 ق. م - تقريباً 570 ق. م): شاعرة إغريقية قديمة، من جزيرة ليسبوس، غزيرة الإنتاج، إذ كتبتْ نحو عشرة آلاف بيت شعر. عُرفتْ بشعرها الغنائي، كتبته كي يُنشد بمصاحبة القيثارة. فُقدتْ معظم أشعارها، وما بقي منها هو محض شذرات، باستثناء القصيدة الكاملة «قصيدة غنائية إلى أفروديت» - م.

4- ماريا فيلكس (1914 - 2002): ممثلة سينمائية ومغنية مكسيكية؛ كانت واحدة من أنجح الشخصيات في سينما أمريكا اللاتينية في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. تُدعى «لا دونا» «السيدة»، وهو اسم مستقى من شخصيتها في الفيلم المعنون «دونا بربارة» (1943) و«ماريا بونيتا»، بفضل النشيد الذي لحنه لها حصرياً زوجها الثاني المؤلف الموسيقي المكسيكي أوغسطين لارا. حصيلة مسيرة ماريا الفنية هي: 47 فيلماً سينمائياً مثلتها في المكسيك، إسبانيا، فرنسا، إيطاليا، والأرجنتين - م.

5- طرحَتِ الصحافة السؤال: Un Retrato de Escandalo، قصاصة جريدة غير مؤرخة، أرشيف فريدا كاهلو - ك.

خلال جلسات التوضع الأربعين التي لم يكنْ هنالك أي شاهد أو شاهدة عليها، هل كانت ماريا تتوضع عاريةً أمام ريفيرا؟ كان فستانها الشفاف، أشار الصحافيون، قلما يخفي مفاتن جسدها. نُشرتْ صور فوتوغرافية تُظهر ريفيرا وهو يحدّق بحبٍّ جارف في عينَيْ موديله. (في الختام رفضتْ ماريا فيلكس أن تعير صورتها الذاتية للمعرض الفني، واستبدله ريفيرا بصورة ذاتية أخرى، مستفزَّة بالقدر نفسه، لامرأة عارية بالحجم الطبيعي لحسناءَ أخرى، هي الشاعرة بيتا آمور[1]).

بصرف النظر عن تنصُّلات ريفيرا، كانت الصحافة قد نشرتْ كذلك تقارير تفيد بأن الرسام المميَّز جداً *muy distinguido pintor* كان يخطط للزواج من الممثلة السينمائية حالما يفرغ من مسألة طلاقه. ثلاث صحف بارزة نشرتْ «الأنباء»[2] التي مفادها أن ماريا فيلكس كانت قد قبلتْ طلب يدها من ديغو بشرط أن تحضر معها صديقتها البالغة من العمر اثنين وعشرين عاماً، وهي لاجئة إسبانية جميلة خدمتْ كممرضة ورفيقة لفريدا، في الزواج كجزء من نوع المنزل الثلاثي *ménage à trios*، حيث يعيش الزوج والزوجة والعشيقة سويةً. زعم ديغو أن علاقته الرومانسية مع ماريا فيلكس لا شأنَ لها بنيّته هذه، الأمر الذي لم يَنْفِه، أي أن يطلِّق فريدا؛ «أنا أُحب فريدا إلى درجة الهيام»[3]، قال برقة ولطف، «لكني أعتقد أن حضوري يُضرُّ بصحّتها كثيراً». أقرَّ أن افتتانه بماريا فيلكس «مثل افتتان مئات الآلاف من المكسيكيين»، وكان مغرماً بها.

إن ذكريات علاقتهما الغرامية هي تقريباً عديدة شأنها شأن أولئك الذين يتذكرونها. معظم الناس يقولون إن ريفيرا كان مفتوناً بماريا فيلكس لكنه لم يكنْ يحبّها حبّاً عميقاً، وهي لم تكنْ ترغب حقيقةً الزواج منه، لكنها أحبَّتِ

1- بيتا آمور (1918 – 2000): شاعرة مكسيكية. تتحدر من أصول فرنسية، ألمانية، وإسبانية. في مسيرتها الحياتية، عُرفتْ بتمردها ووقاحتها في نمط حياتها. وإبان شبابها عملتْ ممثلةً، وموديلاً لعدد من الرسامين من مثل ديغو ريفيرا وراوول أنغويانو. صُدمتْ أسرتها حين اكتشفتْ أنها توضعتْ – ورُسمتْ – عاريةً. تُسمى الموزية الحادية عشرة. كانت صديقة خوزيه كليمنتو أوروزكو، ديفيد ألفارو سيكيروس، وماريا فيلكس – م.

2- ثلاث صحف بارزة نشرتْ «الأنباء»: مادة مرسلة إلى «تايم» من المكسيك، 14 آب تموز، 1949 – ك.

3- «أنا أُحب فريدا إلى درجة الهيام»: م. س – ك.

الاهتمام الذي نالتْه من الفضيحة. بعضهم يقولون إنها كي تكون مستقلةً عن ديغو في ذلك الحين، أخذتْ فريدا شقةً[1] على مدى بضعة شهور في مركز مكسيكو سيتي بالقرب من «النصب التذكاري للثورة». ربما الحادثة التي كادتْ تنتهي بموتها هناك – تركتْ شمعةً مشتعلةً على طاولة جعلتْ تنورتها تشتعل بالنار ولم ينقذها إلا مستخدم مبنى كان قد سمع زعيقها – هي التي أقنعتْ ديغو كي يعود إليها. بينما يقول آخرون إن فريدا كانت تتسلّى بالعلاقة الغرامية، بحيث إنّ ريفيرا كان يحرص على أن يُخبرها[2] بمُجريات غزله بأن يحكي لها التفاصيل كلها والمشكلات كلها ومن خلال إرساله لها الرسوم والمُذكّرات notes التي تقول أشياءَ من مثل: «هذا من ضفدع الطين المتيَّم بك»، أو يعلّق على رسم لنفسه باعتباره ضفدعاً باكياً، «هكذا يبكي ضفدع الطين خاصتك». كانت فريدا تتظاهر أنها لا تبالي. وحتى أنها كتبتْ إلى ماريا فيلكس مذكّرةً[3] تعرض عليها فيها أنْ تعطيها ديغو خاصتها كهدية (رفضتْ ماريا هذا العرض).

إنه سلوك نموذجي من فريدا. إن علاقتها بماريا فيلكس استمرتْ خلال هذه الحقبة الزمنية وما بعدها. في واقع الأمر، فريدا، ماريا، وپيتا آمور – التي أقام معها أيضاً، كما قيل، ريفيرا علاقةً غرامية[4] – كنَّ صديقات حميمات. (صورة فوتوغرافية لپيتا آمور كانت واحدةً من الصور الفوتوغرافية التي ثبّتتها فريدا بنحوٍ محبَّب إلى القلب إلى لوح رأس سريرها، وماريا فيلكس هو الاسم الأول في اللائحة الذي يزخرف سرير نوم فريدا في كويواكان).

أدلينا زينديخاس تحكي عن الزمن[5]، حين كانت مراسلةً صحافية لمجلة «الزمن *Tiempo*»، أرسلوها كي تحاور ديغو بشأن علاقته الغرامية مع ماريا. سألته قائلةً «هل ستنفصل؟» وردّ عليها قائلاً «عَن مَن؟» قالت زينديخاس، «عن فريدا، لأنكَ ستتزوج من آلهتكَ ماريا فيلكس». أجاب ديغو «إن شئتِ، يمكنكِ أن تتصلي بها هاتفياً الآن تحديداً وسترين أن ماريا وفريدا [تدردشان]

1- أخذتْ فريدا شقةً: ريس ورابيل، حوارات شخصية – ك.

2- ريفيرا كان يحرص على أن يُخبرها: روزا كاسترو، حوار شخصي – ك.

3- وحتى أنها [فريدا] كتبتْ إلى ماريا فيلكس مذكرةً: Ríos y Valles، حوار شخصي – ك.

4- أقام معها [پيتا آمور] أيضاً... ريفيرا علاقةً غرامية: Ric y Rac، «في – جدارية» – ك.

5- أدلينا زينديخاس تحكي عن الزمن: زينديخاس، حوار شخصي – ك.

معاً». اعترضتْ أدلينا قائلةً إنها سمعتْ أن ديغو كان قد توسَّل لطلب الطلاق. قال ديغو، «انظُرْي، لا بدّ أن هذه هي واحدة من الـ«FUF»...». ارتبكتْ أدلينا. FUF، شرح ديغو، هي الـ(«*Frente Unido de las Feeas*») (الجبهة الموحَّدة للنساء القبيحات)، لأنهن، قال ديغو، «غيورات من جمال فريدا وماريا معاً». أدلينا، التي أبلغتها الجميلة لوپي مارين بشأن الطلاق، قالت، «ليست النسوة القبيحات وحدهن هن اللواتي أخبرنني بذلك». «إذاً»، قال ديغو، «هن الـ«FUA»...». ومرةً أخرى شعرتْ أدلينا بالحيرة والارتباك. FUA هي الـ(«*Frente Unido de las Abandonadas*») (الجبهة الموّحدة للنساء المهجورات)، شرح ريڤيرا، «لا بدّ أنها هي التي قالتْ ذلك»، كان ديغو يُشير إلى لوپي مارين، لكن حين رجعتْ أدلينا إلى مصدرها الرئيس، قالت لوپي، «فريدا بلهاء لأنها تسمح لماريا أن تدخل إلى منزلها وتسرق ديغو منها. ديغو سيء السمعة، لكن البلهاء هي فريدا».

مع ذلك ربما لم تكنْ فريدا «بلهاء» بهذا القدر، على كل حال، لأنها لم تضيّعْ صداقتها مع ماريا فيلكس ولا زوجها. ريڤيرا، في سيرته الذاتية المكتوبة بقلمه، أحصى من جديد نتيجة العقدة ببلاغة غير مميزة. حين رفضتْ ماريا فيلكس الزواج منه، قال، رجع إلى فريدا، التي كانت «بائسةً وموجوعةً»[1] في غضون زمن قصير، على كل حال، عادَتِ المياه إلى مجاريها؛ «تغلّبتُ على رفض ماريا لي. شعرتْ فريدا بالسعادة لأني عدتُ إليها، وكنتُ ممتناً لأني كنتُ لا أزال متزوجاً منها».

ما من قصة من قصص علاقة ديغو الغرامية مع ماريا فيلكس وردّ فعل فريدا حيال ذلك (سواء أكانت صحيحةً أم لا) يمكنها أن تنفي الغضب والحزن اللذين يظهران في الصور الذاتية الباكية لعامي 1948 و1949. «*أنا وديغو*» كانت مجرَّد تخطيط «اسكتش»[2]، يُظهر فريدا والزهور تزين تسريحة شعرها المجدول، حين اشترتها المصورة الفوتوغرافية والكاتبة فلورنس أركوين وزوجها صموئيل أي. ويليمز، في المكسيك؛ الصورة الذاتية التي

1- بائسةً وموجوعةً: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 264 – 265 – ك.

2- «*أنا وديغو*» كان مجرد تخطيط (اسكتش): صموئيل أي. وليمز، حوار هاتفي شخصي، تشرين الثاني/ نوفمبر 1981 – ك.

وصلتْ إلى الولايات المتحدة تُظهرها باكيةً (في هذا الرسم حتى ملامحها تبدو كأنها تنتحب)، مع خصلة من الشعر المحلول تلتف حول رقبتها كما لو أنها سوف تخنقها. كما في «*بورتريه-ذاتي كتيهوانا*»، بورتريه صغير لدييغو وهو يستريح على حاجبيها - دييغو كان هو المتطفل الدائم على أفكارها. مهما كانت تقول، مهما رفعتْ كتفيها من دون اكتراث وقهقهتْ جهاراً، «أنا ودييغو» يبقى تسجيلاً مرسوماً عن شغف فريدا المهجور تجاه زوجها، وعن يأسها بسبب إمكانية فقدانه.

ذلك التسجيل يظهر في يومياتها أيضاً. كثيرٌ من صفحاتها ربما من الأفضل أن نصفه باعتباره قصيدة نثر موجهة إلى دييغو. اسمه في كل مكان. «أنا أحب دييغو - لا أحدَ سواه»، كتبتْ. في لحظةٍ من لحظات الوحدة هتفتْ قائلةً: «دييغو، أنا وحيدة». ومن ثم، بعد صفحاتٍ قليلة: «دييغو»، وختاماً، بعد أيام، أشهر، أو ربما أعوام (فريدا لا تؤرخ بدايات يومياتها دائماً، وكانت أحياناً تضيف صفحةً مكتوبةً في حقبة زمنية سابقة): «عزيزي دييغو، لم أعدْ وحيدةً. إنكَ تصاحبني. إنكَ تضعني في الفراش كي أنام وأنتَ تُعيد إليّ الحياة». في الأمكنة كلها، بعد صفحةٍ مليئة بالكلمات والفقرات عديمة المعنى دارتْ بسرعةٍ في موضة تيار الوعي، ثُمّ دوَّنَت ملاحظة يبدو أنها تُشير إلى وحدة فريدا حيال غياب ريڤيرا: «أنا ذاهبة مع نفسي»، كتبتْ. «لحظة غائبة. سُرقتَ مني وأنا أبكي حين أذهب. هو *vacilón* [كثير النكات أو منهمك في المغازلة]».

أناس كثيرون يقولون إن آل ريڤيرا لم تكنْ بينهما آصرة جنسية، وكانا بشكل رئيس رفيقين. وللتأكد من ذلك، كانت الرفاقية جزءاً قوياً من موقف فريدا نحو زوجها. إلّا أنّها كانت تحتفظ أيضاً بحب إيروسيّ واضح، وقوي نحوه، حتى حين تكون رغبته الجسدية تجاهها قد خمدتْ بعد الأعوام القليلة الأولى من الزواج، ومع ذلك كانت قد اشترطتْ أن تكون عَزبةً في آصرتها معه بعد زواجهما مجدداً. كان حبها الشهواني نحو دييغو يمنحُ كثيراً من يومياتها صفة رسالة حب إيروتيكي: «دييغو، ما من شيءٍ يمكن مقارنته بيديكَ وما من شيءٍ يساوي اللون الأخضر الذهبي في عينيك. جسمي يملأ نفسه بكَ على مدى أيام وأيام. أنت مرآة الليل. ليلة البرق العنيفة. رطوبة

التراب. إبطَاكَ هما ملاذي. أناملي تلمس دمكَ. سعادتي البالغة كلها هي أن أحس أن حياتكَ تنطلق من نافورتك - زهرتك التي تَجعلُها حياتي منظمةً كي تملأ كل طرق أعصابي التي تنتمي لك». أو بعدها بصفحات قلائل:

عزيزي ديغو:

مرآة الليل.

عيناكَ الخضراوان الشبيهتان بالسيف في داخل جسمي. أمواجٌ بين أيدينا. أنتَ كلُّك في فضاءٍ يعجُّ بالأصوات - في الظل وفي الضوء. سوف تُسمى أوكسوكرومو - ذلك الذي يجذب اللون. أنا كروموفورو - تلك التي تُعطي اللون. أنتَ كل المجموعات المؤتلفة للأعداد. الحياة. رغبتي في فهم الخط من الحركة. أنتَ تملأ وأنا أتسلّم. كلمتكَ تقطع الفضاءات كلها وتصل إلى خلاياي التي هي نجومي وعلى مدى سنوات كثيرة محفوظة في جسمنا. كلمات مكبَّلة لا يمكننا أن نقولها إلا بشفاه النوم. كل شيء مطوّق بالأعجوبة النباتية للمَشهد الطبيعي لجسمكَ. على شكلكَ، لدى لمسي أهداب الأزهار، خرير الأنهار برد. الفواكه كلها كانت في عصير شفتيكَ، دم الرمان... الخاص بالأثداء والأناناس النقي. ضممتكَ بقوة إلى صدري ومعجزة شكلكَ اخترقتْ دمي كله عبر أطراف أصابعي. رائحة لب البلوط، رائحة ذكرى الجوز، رائحة النَفَس الأخضر للرماد. آفاق ومناظر طبيعية - تلك التي اجتزتها بقبلة. إن كثرة نسيان الكلمات سوف تشكّل اللغة الدقيقة كي نفهم نظرات عيوننا المغمضة.

أنتَ حاضر، غير ملموس وأنتَ الكون كله الذي أشكّله في فضاء حجرتي. غيابكَ ينطلق مرتعشاً في صوت الساعة الجدارية، في نبض الضوء؛ نَفَسكَ عبر المرآة. منكَ إلى يديْ أمضي فوق جميع أجزاء بدنكَ، وأنا معك دقيقةً وأنا معكَ لحظةً، ودمي هو المعجزة التي تسافر في أوردة الهواء من فؤادي إلى فؤادك.

المرأة

الرجل

المعجزة النباتية للمَشهد الطبيعي الخاص بجسمي هي فيكَ الطبيعة كلها. إني أجتازها في حركةٍ سريعة بحيث إنّي بأصابعي أعانق الهضاب

المستديرة، الـ... وديان، التوق للتملك ومعانقة الأغصان الخضر الناعمة النضرة تغطّيني. إني أخترق العضو التناسلي للأرض بأسرها، حرارته تطوّقني وفي جسدي كل شيء يبدو أشبه بطراوة الأوراق النباتية الرقيقة. رطوبته هي عرق عشيق جديد على الدوام. إنه ليس الحب، ولا الرقة والرهافة، ولا العاطفة، إنه الحياة كلها، حياتي التي وجدتُها حين رأيتُها بين يديكَ، في فمكَ وفي ثدييكَ. في فمي أملك طعم اللوز الساكن في شفتيك. كلماتنا لم تذهبْ إلى الخارج قط. الجبل وحده يعرف دواخل جبل آخر. في بعض الأحيان حضوركَ يطفو باستمرار كما لو يغلّف كياني كله بانتظار متلهِّفٍ للصباح. وأنا أنتبه أنّي معكَ. في هذه اللحظة التي ما تزال مفعمةً بالأحاسيس، يداي غاصتا في البرتقال، وجسمي يحسُّ بأنكَ تطوّقه.

إذا أخذنا بنظر الاعتبار قوة حب فريدا الشهوانيّ تجاه دييغو، فليس من العجب أن خياناته الجنسية كانت تؤلمها وتؤذيها. وكي تصون نفسها، اتخذتْ موقف الأم المتساهلة – وهي علاقة كانت حسيةً بقدر ما كانت زوجته، إنما بطريقةٍ مختلفة. بدلاً من «عينيْ دييغو الخضراوين والشبيهتين بالسيف في داخل جسد [ها]»، بدلاً من شعور جسدها «مطوَّقاً» و«مختَرَقاً» من «معجزة» شكل دييغو، كانت هي التي تضمُّه في حضنها، تحمِّمُه، تعتني به كما لو كانت أمّه. في الحقيقة، هذه الآصرة بين الأم-الابن كانت جسدية جداً بحيث إنّ فريدا صرّحتْ في يومياتها برغبتها في أن «تلد» دييغو؛ «أنا الجنين، الأصل، الخلية الأولى التي – في الفعالية – أنجبَتْهُ – أنا هو من الخلايا البدائية جداً حتى الخلايا الغابرة جداً، التي مع «الزمن» أصبحتْ هو»، كتبتْ في العام 1947. وفي مرةٍ أخرى، أفضتْ بدخيلة نفسها قائلةً: «في كل لحظةٍ، هو طفلي، طفلي يولد في كل لحظة، يوميات، من نفسي». وفي «بورتريه لدييغو»، قالت: «النساء... بينهن أنا[1] – دائماً أود أن أضمَّه إلى صدري مثل طفلٍ رضيع، حديث الولادة».

هذا هو ما تفعله ضبطاً في «*الحب يعانق الكون، الأرض (المكسيك)*، دييغو، *أنا والسيد كسولوتل*»، الذي رسمته بالزيت تقريباً في الوقت نفسه «*دييغو وأنا*». هنا فريدا هي نوعٌ من أمّ التراب المكسيكي، ودييغو هو طفلها

1 – النساء... بينهن أنا: كاهلو، Retrato de Diego – ك.

الصغير. شرخٌ عميق أحمرُ قانٍ يقطع عنقها وصدرها ويفتحهما، ونافورةٌ سحرية من الحليب ترش من الموضع الذي يكون فيه ثديها وقلبها، غذاءً للطفل الكبير الشاحب ديغو الراقد في حجرها. إنه يمسكُ بنبتة صبّار أمريكي[1] مرسومة بلون برتقالي ناري، أصفر، ورمادي - شعار «النافورة-الزهرة» خاصّته، وهو مجازٌ فريدا لعضوه التناسلي. العبرات جعلتْ فريدا «عذراء[2] باكيةً weeping Madonna»، عذراء فقدتْ، أو تخشى أن تفقد، ابنها.

في «بورتريه لديغو» الذي كتبته خلال السنة التي رسمتْ فيها «*الحب يعانق*»، وصفتْ فريدا الـ«ديغو» الذي رسمته بكل طبيعيّة أمٍّ شَغوفة:

شكله: برأسه من النوع الآسيوي[3] الذي ينمو فوقه شعرٌ داكنٌ خفيف وناعم جداً بحيث يبدو كأنه يعوم في الهواء، ديغو هو طفل صغير ضخم بوجهٍ مقبول وبنظرةٍ حزينةٍ إلى حدٍّ ما... وفي مراتٍ نادرة جداً يبتسم بسمات رقيقة وساخرة، زهرة صورته، تختفي من فمه البوذيّ ذي الشفتين المكتنزتين.

وأنتَ تراه عارياً، سرعان ما يخطر ببالك طفلُ ضفدع يقف على ساقيه الخلفيتين. جلده أبيض مخضرّ مثل جلد حيوان مائيّ. فقط يداه ووجهه أكثرُ دكنةً، لأن الشمس سفعتها. كتفاه الشبيهتان بكتفَي طفل رضيع، ضيقتان ومستديرتان، تتدفقان من دون زوايا إلى ذراعينِ أنثوين تنتهيان في يدين عجيبتين، صغيرتين ودقيقتَيْ التصميم، حساستين وبارعتين مثل الهوائي «الأنتنا» الذي يرتبط مع العالم بأسره. من المذهل أن هاتين اليدين سترسمان كثيراً بحيث إنّهما ستعملان بلا كلل.

1- إنه يمسكُ بنبتة صبّار أمريكي: فريدا قارنتْ قوة ريڤيرا المرنة مع تلك العائدة للصبّار: «مثل صبّار بلاده، إنه ينمو قوياً ومُذهلاً، وفي الرمل والصخر على السواء... وحتى إذا ما انتزعوه من التربة، تعيش جذوره... إنه يرتفع بقوةٍ مُذهلة ولا يشبه أيَّ نباتٍ آخر، يُزهر ويُعطي الثمار» (كاهلو، Retrato de Diego: 5). استخدم ريڤيرا نباتاً مشابهاً للنبات في «*الحب يعانق*»، وعلى غراره، منبجساً إلى الأعلى، كرمز جنسي في جداريته «*الأرض الخصبة*»: «رمزي لـ[الطبيعة] كان امرأةً حالمةً، ضخمة. كانت تمسك بإحكام بيديها نباتاً رمزياً بالقدر نفسه يشبه القضيب» (*«فني، حياتي»*: 139). كانت لوپي مارين العارية هي موديل ريڤيرا للخصوبة هنا. فريدا، من الناحية الثانية، اختارتْ زوجها العاري كموديلٍ لها لموضوع مشابه. اللون البرتقالي للصبّار في يد ريڤيرا يُعيد إلى الذهن أيضاً *زهرة الحياة* لفريدا، 1944 - ك.

2- عذراء Madonna: المقصود هنا السيدة مريم العذراء - م.

3- شكله: برأسه من النوع الآسيوي: م. س - ك.

العناية المفرطة بديغو كانت مبعث سعادة فريدا. كانت تضحك على كون ملابسه الداخلية مصنوعة من القطن الرخيص، وكان يفضِّل أن تكون بلون وردي مكسيكي قاني. (كان سميناً جداً بحيث لا تناسبه الملابس الداخلية الجاهزة). أو أنها كانت تتذمر بحنان قائلةً: «أوه، هذا الغلام[1]، لقد أفسد قميصه». حين كان ريفيرا يُسقط ثيابه على البلاط، فريدا توبخه بلطف ورقَّة. كان ردّه، حتى حين تكون غاضبةً فعلاً، هو أن يعلّق رأسه بصمت مثل طفل مذنب، مستمتعاً بالاهتمام.

كان يحلو لديغو أن يُدلَّلَ كالطفل الصغير. ولأنه يوجد في داخله قدرٌ كبير من الطفل الصغير، كان قد أظهر نفسه في جدارية هوتيل دي برادو التي أنجزَها هو (الصورة رقم 74)، حيث في العامين 1947 – 1948 رسم نفسه كغلام بدين، شيطاني في سروال قصير يصل حدّ الركبة (ضفدع في أحد جيبيه وثعبان في الجيب الآخر)، يقف أمام فريدا، رسمها كامرأة ناضجة بيدٍ واحدة تستريح على إحدى كتفيه في إيماءةٍ تشي بطلب الحماية. إن إحدى أسعد اللحظات في يومه هي لحظات استحمامه. لمّا كانت طالبة مدرسة، قالت فريدا لصديقتها أدلينا كم كانت تُحِبُّ ديغو، كم تحبُّ أن «تحمِّمَه وتنظِّفَه!». كانت رغبتها قد ضُمِنَتْ، لأنها على غرار زوجتيه السابقتين، اكتشفتْ أنه يحتاج إلى التشجيع كي يستحمّ. كانت تشتري لُعباً متنوعة كي تجعلها تطفو في ماء الحمام، وكان دَعْكُ زوجِها بالإسفنجات والفراشي طقساً عائلياً مألوفاً.

ومثل أيِّ ابن، ديغو حين لا يحصل على مبتغاه كان يثير ضجةً. يتذكّر أنطونيو رودريغويث[2] مناسبةً ما حين مضى لرؤية فريدا رفقة ابنه الأصغر، «الذي عاملته فريدا بعاطفةٍ رائعة». لم يكنْ ديغو هناك. أعطتْ فريدا الطفل لُعبةً، «واحدة من تلك الدبابات التي وصلتْ إلى المكسيك إبان الحرب، قائلةً له [أبقها مَخْفيَّةً، لأنه إذا أتى ديغو ورآك تلعب بها، سوف يغضب أو يأخذها منكَ]. لم يكترثْ ابني، واستمر باللعب بها. حين وصل ديغو، وشاهد ابني مع اللُّعبة، أصبح وجهه مثل وجه طفلٍ صغير يشارف على البكاء، وخاطب فريدا قائلاً: [لماذا تُعطيني أشياءَ وتأخذينها منّي تالياً؟].

1- أوه، هذا الغلام: رابيل، حوار كرومي – ك.

2- يتذكّر أنطونيو رودريغويث: رودريغويث، حوار شخصي – ك.

قالت فريدا [سأعطيكَ شيئاً آخر. سأشتري لك شيئاً آخر]. لكن ديغو غادر الغرفة وهو يتمتم قائلاً [لا أريد أيَّ شيء بعد الآن]. كان على شفير البكاء. بدا كأنه طفل فعلاً».

كتبتْ فريدا عن الأنانية الطفولية لدى ديغو في «بورتريه لديغو»، قائلةً:

الصور والأفكار تتدفق[1] في مُخِّه بإيقاع مختلف عن الإيقاع الشائع، وبسبب هذا الأمر، قوة تعلّقِه ورغبته في أن يفعل دوماً أكثر لا يمكن احتواؤهما. هذه الآلية جعلته متردّداً. كان تردُّده سطحياً، لأنه يفلح في نهاية المطاف في أن يفعل كل ما يشاء بإرادةٍ أكيدة وحسنة التخطيط. ما من شيءٍ يصوّر هذه الشكلية modality الخاصة بشخصيته أفضل مما أخبرتني به خالته سيزاريتا، ذات يوم. تذكرتْ أنه حين كان ديغو طفلاً صغيراً جداً دخل مخزناً، واحداً من تلك المخازن الصغيرة المليئة بالسحر والعجائب بحيث نحن كلنا نتذكره بعاطفةٍ، ووقف أمام «الكاونتر» ومعه عدد قليل من السنتافوس بيده، راح يجول ببصره ومسح مجدداً الكون كله في داخل المخزن، بينما كان يزعق بيأسٍ وبغضب قائلاً: «ماذا أُريد!» كان اسم المخزن «المستقبل» وكان تردُّد ديغو قد استمر طَوّال سني حياته. لكنه على الرغم من أنه قلما يتوصل إلى قرارٍ ما كي يختاره، كان يحمل في داخله خطاً موجِهاً vector line يمضي مباشرةً إلى مركز إرادته ورغبته.

كي توفِّق بين «الخط الموجِه» لإرادة ديغو ورغبته، كانت فريدا تصونه وتنكره في الوقت نفسه. «ما من أحدٍ على الإطلاق يعرف مقدار حبي لديغو»، كتبتْ في يومياتها، «لا أُريد أن يجرحه أيُّ شيء، يجب ألّا يكون هنالك أيُّ شيء يزعجه أو يسلب الطاقة التي يحتاجها من أجل *أن يعيش* – أن يعيش بالطريقة التي يُريدها، أن يرسم، أن يرى، أن يحبّ، أن يأكل، أن ينام، أن يحسَّ بنفسه وحيداً، أن يحسَّ بنفسه صحبة الآخرين – إلّا أنّي أحبُّ أن أمنحه *كلّ* شيء. لو كان لديّ شبابٌ سيكون بوسعه أن يأخذ شبابي كُلَّه».

وإلّا ما كانت فريدا تضحّي بنفسها هكذا من أجلِ حُبٍّ كان، حصرياً، حبّاً رومانسياً أو حبّاً أمومياً. فعلتْ ذلك من أجل ديغو لأنه حتى في «طفوليّته»

1- الصور والأفكار تتدفّق: كاهلو، Retrato de Diego – ك.

العنيدة رأتْ دليلاً على شعوره بالتفوُّق. بالنسبة لفريدا، كان دييغو رجلاً رؤيتُه، مُكرهاً من الموجِّه الذي لا يُخطئ لرغبته، طوّقَتِ الكون مثل ما حصل، في «*الحب يعانق*»، الكون يعانقه. كي تُظهر هذا الأمر في الرسم، وضعتْ عيناً ثالثة في وسط جبينه وقد سمّتْ هذه عين «الرؤية الفائقة» أو «العين المُخبِرة» *ojo avisor* [1]. وفي «بورتريه لدييغو»، كتبتْ قائلةً: «كانت عيناه الكبيرتان، الداكنتان، الذكيتان جداً، الجاحظتان - تكادان تخرجان من محجريهما - موضوعتان في مكانيهما بصعوبةٍ بالغة بوساطة الأجفان وهي أجفان منتفخة وبارزة، مثل أجفان ضفدع. كانتا منفصلتين إحداهما عن الأخرى أكثر من العيون الأخرى. إنهما تمكّنان رؤيتَه من تطويق حقلٍ بصريٍّ أوسعَ كثيراً، كما لو أنهما مُكوِّنتين لرسّامٍ يمتهن رسم الفضاءات والأعداد الغفيرة. بين تلكَ العينين، وكلّ واحدةٍ منهما بعيدةٌ جداً عن الأخرى، يتنبّأ المرءُ بالعين غيرِ المرئية للحكمة الشرقيّة».

فريدا تحمل دييغو، وهي بدورها تحملها إلهة أرضية تمثل المكسيك وتشبه وثَناً من العهد ما قبل الكولومبي. الوثَنُ هو في الحقيقة جبلٌ مخروطيُّ الشكل، ربما هو إشــارةٌ إلى رمزيّة الجبل - الهرم في المعتَقد ما قبل الكولومبي، أو إلى وصف لخصائص فريدا (في يومياتها) لنفسها ولدييغو باعتبارهما جبلَين. سفوحُه شبه خضراء وشبه بُنّية، ربما كي تُظهر أنه يشتمل معاً على تراب المكسيك وعلى النباتات التي تنمو هناك، أو ربّما كي تُوضح التباين بين صحراء المكسيك وأرض الغابة أو إلى تبدُّل الموسمين الجاف والممطر. ومثل فريدا، الجبل-الوثن له شعرٌ طويل محلول، ليس أسودَ، لكنه مصنوع من الصبّار. والصدر، مثل صدر فريدا، متصدِّع ومفتوح في هاوية *barranca*. بجوار هذا الجرح تنبجسُ رقعةٌ من النجيل الأخضر - طريقة فريدا في القول إنَّ الطبيعة تتغيّر بين دورات الدمار والبعث، الحياة والموت. الجرح العميق يمتدُّ عميقاً حتى وصوله إلى حلمة ثدي إلهة الأرض، ومنها تهطل قطرةُ حليب، كالدمعة.

1- العين المُخبرة *ojo avisor*: آيزولدا كاهلو، حوار شخصي. فريدا نفسها كتبتْ قائلةً ojo avisor على عينٍ كبيرة متحررة من الجسد رسمتها في أربعينيات القرن العشرين (مجموعة رافائيل كورونيل، مكسيكو سيتي). وفي مناقشتها لرسمها «موسى»، قالت إنها منحتْ موسى ojo avisor لأنه أكثر يقظةً وحدّةً من الناس الآخرين (كاهلو موسى: 4) - ك.

كما هو الحال دوماً في رسوم فريدا، الصلة الوثيقة الملموسة، المحدَّدة بين *«الحب يعانق»* وبين واقعة حقيقية (العلاقة الغرامية مع ماريا فيلكس) ليستْ هي الحقيقة كلَّها: مع أن فريدا مجروحةٌ وتنشج، كانت قد أدركتها أيضاً سلسلةٌ من عناقات الحب، كلّ عناق في داخل الآخر، بحيث إنّها لا تعبّر فقط عن إيمانها بالعلاقات المتبادلة بين الأشياء كلِّها في الكون، بل تشكّل أيضاً الرحم الذي يربط ويُطيل بقاءها هي وزوجها. منتَزعاً من الأرض، يعوم الجبل في السماء بحيث إنّ الجذور الخارجة من الصبّار التي تنمو أعلى وأسفل سفوحه تتدلّى في الفضاء. هذه الجذور، بعضها أحمر كما لو أنها أوردةٌ، تشبه الجذور في رسوم فريدا، وهي نابضةٌ بالحيوية بنحو غريب. ذات مرّة، رسمتْ فريدا مفهومها الشخصيّ عن الحب[1] ككتلةٍ متشابكة من الجذور الحمر تنمو نحو الأسفل، وفي *«الحب يعانق»* الجذور المتدلّية إنما الطافحة بالحيوية ترمز إلى جرأة حبّها وحبّ دييغو.

في علم كونيات فريدا الاستثنائي، الجبل-الوثن (الأرض، المكسيك) هو، بدوره، مطوَّقٌ بإلوهيّة أكبر، بإلهة الكون التي تبدو ما قبل كولومبية، مقسّمة إلى نور وظلام وما تزال مُدرَكة بالحواس جزئياً من سماء نصف الليل، نصف النهار. وهكذا فإن فريدا ودييغو كانا مطوّقين بشكل مزدوج بالحب الكوني وبأسلافهم الغابرين، تارةً على المستوى الأرضي وطوراً على المستوى السماوي. *«الحب يعانق»*، يُمكن رؤيته باعتباره «افتراضاً خيالياً لمريم العذراء» وفيه تتّحد ثانيةً «الأم» و«الابن» في سماءٍ ما قبل كولومبية. لكن الصورة، بنباتاتها المكسيكية المألوفة، تضمينها البيتي والفكاهي لكلب فريدا الصغير الأثير، كسولوتل (المرسوم على وفق كلب من الخزف الصيني ما قبل كولومبي من كوليما كانت فريدا قد حازته)، متكوّر على ذراع الكون، في تعبير واقعي عن زمنٍ محدَّد حين كان شعور فريدا بهشاشة إمساكها بدييغو بوصفه زوجها جعلها مصممةً تماماً على أن تسيطر عليه بوصفه طفلاً.

1- ذات مرة، رسمتْ فريدا مفهومها الشخصي عن الحب: في العام 1950، فريدا ودييغو كل واحد منهما أنجز سلسلةً من الرسوم يعبران فيها عن استجاباتهم لشتى العواطف الإنسانية. كان هذا جزئياً لعبةً وجزئياً تجربة نفسية (أولغا كامپوس، حوار شخصي) - ك.

في نهاية الأمر، احتفظتْ فريدا بزوجها. كانت هي المرأة التي أحبَّها ديغو أكثر من أيَّة امرأةٍ أخرى. «لو أني فارقتُ الحياة من دون أن أعرفها»[1]، أفضى ريڤيرا إلى كارمن جيميه، «كنتُ سأموت من دون أن أعرف ما هي المرأة الحقيقية!». وفي مناسبةٍ أخرى، سمعتْ جيميه كارمن فريدا وهي تخاطب ديغو قائلةً: «ما هو الشيء الذي أعيشُ من أجله؟ لأي غرض؟»، فردَّ عليها: «حتى أعيش أنا!». وبالنسبة لفريدا، كان ديغو كل شيء. كتبتْ في يومياتها:

ديغو. *البداية*.

ديغو. *مؤسِّس*.

ديغو. *طفلي الصغير*.

ديغو. *خليلي*.

ديغو. *رسّام*.

ديغو. *عشيقي*.

ديغو. *«زوجي»*.

ديغو. *صديقي*.

ديغو. *أمّي*.

ديغو. أنا.

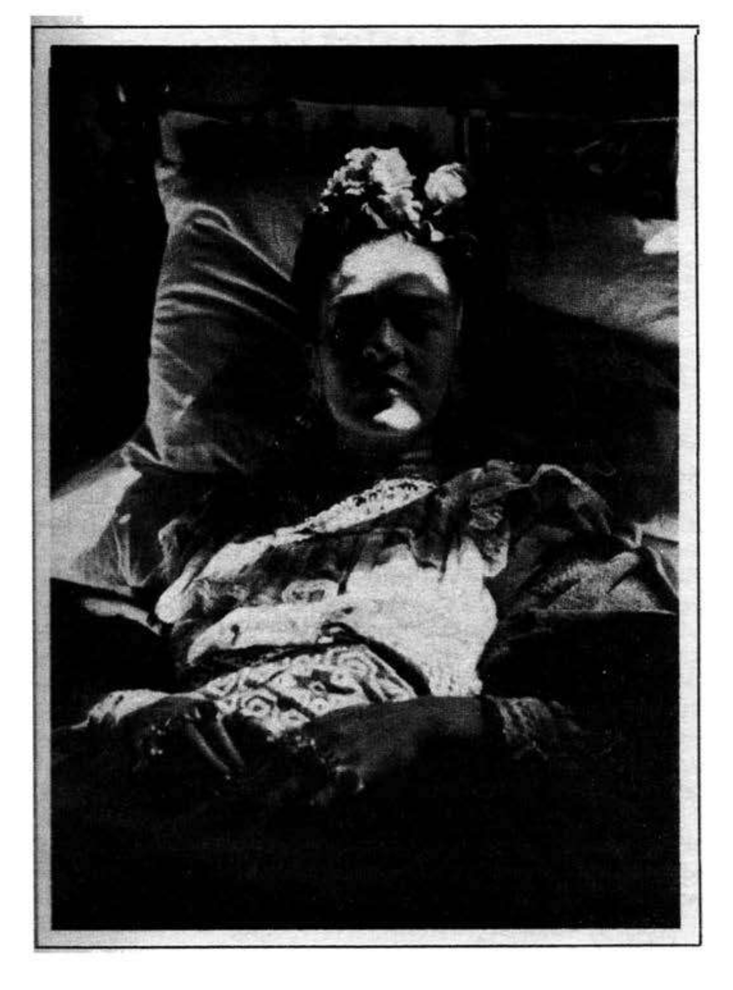
ديغو، الكون.

التنوّع في *الوحدة*.

لماذا أسمّيه ديغو *خاصّتي*؟ لَمْ ولَن يكونَ ملكي. إنه ينتمي لنفسه.

1 – لو أني فارقتُ الحياة من دون أن أعرفها: لارا باربا، «Sor Juana y Frida Kahlo: Paralelamente»: 8 – ك.

الجزء السادس



الفصل الثاني والعشرون

طبيعة حيّة:[1]

حياة ساكنة مفعمة بالحيوية

السهام التي اخترقتْ خاصرتَيْ «*الغزال الصغير*» دخلتْ عميقاً ولم تسقطْ من هناك. لولا كل الحيوية المتبقية في جسم الغزال الصغير، ما كان ليجد طريقه خارج سياج الغابة الكثيفة صوب البحر الأزرق والسماء الزرقاء وراءه. مع لصق الفقرات في العام 1946، كتب الكاتشوتشا ميغويل أن. نيرا، بدأ «العذاب الذي أفضى إلى النهاية»[2]. في مستهل العام 1950، كانت فريدا معتلة الصحة بشكل شديد بحيث وجب عليها الذهاب إلى مستشفىً في مكسيكو سيتي. تعيَّن عليها المكوث هناك مدة عام كامل.

في أثناء رحلة موجزة إلى المكسيك، رآها الدكتور إليوسير قبل إدخالها المستشفى، وفي 26 كانون الثاني/ يناير 1950، كتب بعض الملاحظات[3] المتعلقة بحالتها الصحية. في الثالث من كانون الثاني/ يناير، كتبَ، أنّ فريدا «أفاقتْ من النوم لتجد أربع أصابع من قدمها اليمنى اسودّتْ أطرافها. في الليلة السابقة حين أوتْ إلى فراشها كانت أصابع قدميها على ما يرام. أقبل الدكتور في ذلك اليوم وأرسلها إلى المستشفى. طَوَال السنة الفائتة كانت

1- (طبيعة حية): وردتْ هاتان الكلمتان بالإسبانية في النص الأصل الإنكليزي: Naturaliza Viva – م.

2- العذاب الذي أفضى إلى النهاية: غونثاليث راميريث، «Frida Kahlo o el Imperativo de Vivir»: 22 – ك. استخدمَتِ المؤلفة كلمة calvary للدلالة على العذاب النفسي؛ المعنى الحرفي لهذه الكلمة هو الموقع الذي صُلب فيه يسوع المسيح، ويقع مباشرةً خارج أسوار القدس، لكن معناها المجازي: الكرب أو العذاب أو الكابوس إلخ – م.

3- الدكتور إليوسير... كتب بعض الملاحظات: الملاحظات موجودة بين رسائل الدكتور إليوسير إلى فريدا في الأرشيف الشخصي لجويس كامپل – ك.

لا تأكل من الطعام إلا القليل القليل – فقدتْ... وزنها. في الأعوام الثلاثة الأخيرة كانت تتناول جرعاتٍ كبيرةً من السيكونال[1]. لم تشربْ الكحول على مدى ثلاثة أعوام». يذكر الدكتور إليوسير أن فريدا كانت ترسم طَوَال ثلاثة أشهر قبل زيارته، وأنها كانت تشكو من حالات صداع، وفي حقبةٍ زمنية معينة عانتْ من حمَّى مستمرة. ساقها، قال، كانت تؤلمها بشكل مستمر. الأشياء الباقية مبهمة عدا كلمة «غنغرينا».

في 12 كانون الثاني/ يناير في رسالةٍ كتبتها إلى طبيب الأسنان خاصتها، الدكتور فاستليك، عن جسر أسنان صناعي مكسور[2]، قالت فريدا: «سامحني على المشكلة[3] التي أسبّبها لك. لا أزال راقدةً في المستشفى بما أنهم [من أجل التغيير]، أجروا عملية جراحية لعمودي الفقري كرةً أخرى ولا يمكنني المغادرة حتى الغد، السبت، كي أذهب إلى حيِّي السكني كويواكان. لا أزال مرتديةً المشدّ وأنا مثبتة بالبراغي إذا جاز القول. لكني لستُ واهنة العزيمة وسأحاول أن أبدأ بالرسم في أقرب وقتٍ ممكن». فضلاً عن هذه المشكلات، كانت فريدا تعاني من ضعف الدورة الدموية في ساقها اليمنى، وهو الأمر الذي يفسر الأصابع السود و«الغنغرين». في 11 شباط/ فبراير، من كويواكان، كتبتْ إلى الدكتور إليوسير أنها رأتْ خمسة أطباء، من بينهم الدكتور خوان فاريل. لقد وثقتْ به، قالت، إذ إنه يبدو الأكثر «جديّةً»؛ نصحها بأن يتم بتر قدمها، وأن يُبقى على الكعب وحده.

دكتوركيتو الأعز على قلبي:

تلقيتُ رسالتكَ والكتاب، ألف شكر على لطفك العجيب وسخائك الكبير معي.

1- السيكونال Seconal: عقار لمعالجة الأرق، الصرع. كما يُستخدم كمهدئ؛ وهو من صنف الأدوية التي تُسمى بالإنكليزية Barbiturates – م.

2- في الأرجح: تقصد الكاتبة طقم أسنان صناعي مكسور broken denture، وقد يكون هذا الطقم جزئياً partial denture أو كلياً complete denture، لأن جسر الأسنان الصناعي dental bridge نادراً ما يتعرّض للكسر. يكون الطقم الصناعي من مادة الأكريلك acrylic في حين أن الجسر bridge من مواد معدنية من مثل الذهب أو البلاتين أو الزاركونيوم وما شاكل – م.

3- «سامحني على المشكلة»: فريدا كاهلو، رسالة إلى الدكتور فاستليك، الأرشيف الشخصي للدكتور فاستليك Fastlich – ك.

كيف حالك؟ ما هي خططك ومشاريعك؟ أنا في الحالة نفسها التي كنتُ فيها حين غادرتني في آخر ليلة رأيتكَ فيها.

الدكتور غلوسكر جلب لي الدكتور بويغ Puig، وهو جراح عظام من كتالونيا تلقى تعليمه في الولايات المتحدة كي براني. كان رأيه يشبه رأيكَ، أن تُبتر أصابع القدم، لكنه يعتقد أنه من المستحسن أن تُبتر حتى مشط القدم كي نحصل على دمامل أبطأ وأقل خطورةً.

حتى الوقت الحاضر الآراء الخمسة التي حصلتُ عليها هي نفسها - *البتر*. الشيء الوحيد الذي يختلف هو موضع البتر. لا أعرف الدكتور بويغ جيداً، ولا أدري ماذا سأفعل، بما أنه من المهم جداً بالنسبة لي، هذه العملية، التي أتوجس خيفةً من إجراء شيءٍ *أحمق*. إني أريدُ أن أتوسّل إليكَ أن تعطيني رأيكَ السديد والمخلص فيما يتعلق بما يجب عليَّ القيام به في هذه الحالة. للأسباب التي تعرفها جيداً، من المستحيل بالنسبة لي أن أذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية ولأنه أيضاً يعني مبلغاً طائلاً من المال لأني أعرف أنه في هذه اللحظة يمثل مجهوداً أكبر بكثير بالنسبة له [دييغو] بما أن البيزوس لا يساوي شيئاً. إذا كانت العملية الجراحية بحد ذاتها ليستْ شيئاً من خارج هذا العالم، هل تعتقد أن هؤلاء الأشخاص بمستطاعهم أن يجروها لي؟ أم أنه ينبغي لي أن أنتظر إلى أن يكون بوسعك المجيء، أم يجب عليَّ أن أحصل على المال وأُجريها هناك على يدك؟ إني يائسة بما أنه حقيقةً يجب إجراؤها، أفضل شيء هو مواجهة المشكلة بأقرب وقتٍ ممكن، ألا تعتقد ذلك؟

هنا في السرير، أحسُّ أني أحيا حياة بلادة وخمول مثل الكرنب (اللهانة) وفي الوقت عينه أعتقد أن الحالة قد دُرستْ حتماً كي يتوصّلوا إلى نتيجةٍ إيجابية من المنظور الميكانيكي الخالص. أي بعبارةٍ أخرى: أن أكون قادرةً على المشي، أن أكون قادرةً على العمل. إلّا أنّهم يقولون لي إنه بما أن الساق في مثل هذا الشكل السّيّئ، ظهور الندوب سيكون أبطأ وسأمضي بضعة شهور عاجزةً عن المشي.

طبيبٌ في مقتبل العمر، وهو الدكتور خوليو زيمبرون، يقترح عليَّ علاجاً غريباً أود أن أسألكَ بشأنه، لأني لا أعرف إلى أي درجة يُحتمل أن تكون فكرةً سديدة. إنه يقول إنه يضمن أن الغنغرينا سوف تختفي. إنها مسألة زرق غازات خفيفة، هيليوم - هيدروجين وأوكسجين تحت الجلد...

ما هو انطباعك الفوري، أتحسب أن ثمةَ حقيقةً في هذا كله؟ ألا يُحتمل أن تحصل انسدادات في الأوعية الدموية embolisms؟ إني، إذا جاز القول، أتوجَّس خيفةً من هذا التدبير. إنه يقول إنه يعتقد أنه بعلاجه هذا لن تكون بي حاجة لأن أُجري البتر، أتظن أن هذا صحيح؟

إنهم يدفعونني إلى الجنون ويجعلونني يائسةً ومحبطةً. ماذا يتعيّن عليَّ أن أفعل؟ يبدو كما لو أنني تحوّلتُ إلى امرأة بلهاء وأنا متعبةٌ جداً من هذه القدم الملعونة وأتحرّق شوقاً للرسم وألا أبالي بمشكلات لا تُعدُّ ولا تُحصى. لكن، لا يمكنني القيام بذلك، عليَّ أن أكون تعيسةً حتى يتبدد الوضع...

أرجوك، *ليندسيمو*، كنْ صالحاً بما يكفي كي تنصحني بما تعتقد أنه يتعيّن عليَّ القيام به.

الكتاب الذي من تأليف ستويل[1] يبدو لي رائعاً، أتمنى أن تحصل لي على المزيد مما يتعلق بالطَّاوِيَّة، وكتب أغنيس سميدلي[2] عن الصين.

متى يتسنَّى لي أن أراكَ ثانيةً؟ سأشعر بأني بأفضل حال لو أني عرفتُ أنكَ تحبني فعلاً وأنك أينما ولَّيتَ وجهكَ، ستظل تراقبني (من السماء). إني أشعر أني هذه المرة رأيتكَ سويعات قلائل لا غير. لو كنتُ معافاة سأمضي معكَ كي أساعدكَ كي تجعل الناس يتحولون إلى كائنات مفيدة حقيقةً للكائنات الأخرى. لكني بسبب الحال التي أنا فيها، أنا عديمة النفع ولا أصلح حتى كغطاء بالوعة.

أنا أُهيم بك وجداً

فريدا

لم يكدْ يمضي أمدٌ طويل على كتابتها للدكتور إليوسير، حتى رجعتْ

1- إديث ستويل (1887 – 1964): شاعرة وناقدة أدبية بريطانية، كانت أكبر ثلاثة أخوة من الأدباء، لديها شقيقان أديبان. كان والداها غريبي الطوار، وغير محبوبين، ولهذا قضتْ معظم حياتها مع مربيتها. كان منزلها مفتوحاً لحلقة شعراء لندن، وكانت تقدّم لهم العون والدعم من دون تردد. ترجم بدر شاكر السياب بعض قصائدها إلى العربية – م.

2- أغنيس سميدلي (1892 – 1950): صحافية وكاتبة أمريكية، اشتهرتْ بكتابها الشبيه بالسيرة الذاتية المعنون ابنة الأرض، وعرضها التاريخي المتعاطف مع القوى الشيوعية خلال الحرب الأهلية الصينية. خلال الحرب الكونية الأولى عملتْ في الولايات المتحدة من أجل استقلال الهند عن بريطانيا. وضعتْ ستة كتب من بينها رواية واحدة – م.

فريدا إلى «المستشفى الإنكليزي» ووضعتْ نفسها تحت رعاية الدكتور خوان فاريل. كانتْ قد خضعتْ أصلاً لعمليتين جراحيتين عندما كتبتْ، في منتصف شهر نيسان/ أبريل، أرسلَتْ شقيقتها ماتيلده رسالةً إلى الدكتور إليوسير نيابةً عنها:

اليوم أنا أردُّ على رسالتكَ[1] الموجهة إلى فريدا في [المستشفى] وباسم فريدا أشكركَ على كل العاطفة والتمنيات الطيبة التي تُظهرها خطاباتكَ تجاه فريدا. لقد طلبتْ مني أن أخبركَ بكل ما يتعيَّن عليها أن تفعله فيما يتصل بعمليتها الجراحية وها أنا ذا أفعل ذلك عن طيب خاطر، على الرغم من الحقيقة القائلة إن سرد هذه الأشياء يحمل في طياته أهوالاً كابدتُها وأنه حتى اليوم لم يحصلْ أيّ تقدّم.

كانت فريدا قد خبرتْ [عذاباً نفسياً] حقيقياً وأنا لا أعرف كيف سيستمر هذا الشيء، بما أنه كما حكيتُ لك في رسالتي الأولى أنهم دمجوا ثلاث فقرات مع عظم لا أدري مَن وفي الأيام الـ 11 الأولى حدث شيءٌ مروِّع لها. أمستْ أمعاؤها مشلولةً، ارتفعتْ درجة حرارتها إلى 39 و39 ونصف [درجة مئوية] يومياً منذ يوم إجرائها العملية، تقيؤ مستمر وأوجاع متواصلة في عمودها الفقري وحين وضعوا الـ«كورسيه» على جسمها ورقدتْ على الموضع الذي كان فيه الشق، وهكذا بدأتْ هذه العملية وكي يهدئوها أعطاها الأطباء جرعتين عن طريق الزرق من [دميرول]... وأشياءَ أخرى باستثناء المورفين، لأنها لا يمكن أن تتحمل المورفين. استمرتْ حرارتها وبدأت، هكذا، تكابد أوجاعاً في ساقها العليلة ومع أنهم جميعاً كان لهم رأي واحد وهو أنها مصابة بالتهاب الوريد، لم يزرقوها بدواء للشفاء من التهاب الوريد لكن منذ تلك اللحظة فصاعداً كان هنالك [مجلس من الأنديز] يخزونها بمحاليل الزرق والعقاقير. لم تتوقفْ الحرارة ومن ثم انتبهتُ إلى أنها كانت تفوح من ظهرها رائحة نتنة جداً، وأخبرتُ الطبيب مُشيرةً إلى تلك المنطقة من جسمها وفي اليوم التالي... فتحوا الـ«كورسيه» ووجدوا خُرّاجاً أو ورماً، ملتهباً تماماً، في الجرح ووجب عليهم أن يجروا العملية الجراحية مرةً أخرى. عانتْ ثانيةً من شلل في أمعائها، ومن أوجاعٍ

1- «اليوم أنا أردُّ على رسالتكَ»: ماتيلده كاهلو، رسالة إلى الدكتور إليوسير، الأرشيف الشخصي لجويس كامبل – ك.

مروِّعة وبدلاً من التقدّم، حصلتْ مشكلات مروِّعة أخرى. وضعوا كورسيه جصياً جديداً على جسمها وهذا الـ «كورسيه» استغرق نحو أربعة أو خمسة أيام كي يجف وتركوا قناةً كي يسحبوا من خلالها الإفرازات.

كانوا يعطونها كلورومايستين كل أربع ساعات وبدأتْ حرارتها تنخفض قليلاً لكن هذه هي الحال منذ الرابع من نيسان/ أبريل حين أجروا لها العملية الجراحية مرةً ثانية والآن الـ «كورسيه» قذر مثل زريبة خنزير بما أن الإفرازات تخرج من ظهرها، كانت تفوح برائحةٍ أشبه برائحة كلب ميت وهؤلاء السادة señores يقولون إن الجرح لا يندمل وأن الطفلة المسكينة هي ضحيتهم. هذه المرة ستحتاج إلى كورسيه آخر وعملية جراحية أخرى أو علاجاً آخر كي تتخلص من الألم كله. لا أعرف لماذا، دكتور إليوسير، لكني أعتقد، من دون أن تعرف فريدا بذلك، أن الالتهاب لم يكنْ سطحياً، بل، أعتقد، أن العظم المزروع لم يلتصقْ بالفقرات وهذا جعل الأشياء كلها تلتهب. بطبيعة الحال أنا لا أقول لها هذا، لأن المسكينة تتعذب دوماً وهي بحاجة إلى العطف والحنان. لا أفهم كيف قررتْ أن تُجري هذه العملية الغبيّة من دون أن تكون في صحةٍ جيدة، بما أنهم أجروا اختبار الدم حين كانت مصابةً بالحمى وكانوا قد أجروا لها سابقاً عمليةً جراحية وكان لديها فقط ثلاثة آلاف هيموغلوبين وهذا بالنسبة لها عائقٌ حقيقي. وهكذا لم تكنْ تغذيتها جيدةً، كانت مستنزَفة ومُتعبةً من البقاء في وضعٍ واحد وهي تقول إنها طَوَال الوقت تشعر كأنها مستلقيةٌ على زجاجٍ مكسور. بسبب الطريقة التي أراها تتعذب فيها، أودُّ أن أهبها حياتي، لكن أولئك «السادة señores» ما ينفكون يرددون طَوَال الوقت إن الأمور تسير على قدمٍ وساق وإنها سوف تبرأ من مرضها وتخرج من المستشفى وهي بصحةٍ جيدة. لكنني، أتردد في أن أقول لك هذا الأمر دكتور إليوسير، لكن، مع أنّي لا أعرف شيئاً قط عن الطب، أعرف أن فريدا ليستْ على ما يرام. من الضروري أن ننتظر ريثما يجرون العملية الجراحية الثالثة أو بعد معالجتها وسوف نرى مرةً أخرى كيف سيكون حالها. الغرزات لم تُشفَ بعد والجرح لا يبدو كما لو أنه يندمل. هي تجهل هذا الأمر، بما أنَّ ما تعاني منه كافٍ أصلاً. كان من المستحسن أن تبقى على الحال التي كانت عليها، بما أن الـ «غنغرينا» قد نزلت إلى الأسفل وأن النهايات السود قد قلَّ عددها.

لقد عانينا طويلاً معها، لأننا كلنا نحن شقيقاتها نحبها حباً جماً وإنه لشيءٌ يؤلمنا ألماً شديداً أن نراها تتعذب على مرأى ومسمعٍ منا بهذه الطريقة. إنها

تستحق الإعجاب لأنها تتحلى بنكران ذات شديد وقوة إرادة لا نظيرَ لها وبفضل هاتين الصفتين تقاوم المحن التي تواجهها. كنتُ أود أن أكتب لك قبلاً، إنما لم يتسنَّ لي ذلك، دكتور، بما أنه مع هذه الهموم التي لدينا لم يكنْ لدي وقت لأيّ شيء. اليوم هي تأكل بنحوٍ أفضل وقد أعطوها ثلاث قناني بلازما الدم كل قنينة 500 سم مكعب أو نصف لتر وكمياتٍ معينة من محلول السكروز ومع هذه التدابير أمستْ معنوياتها أفضل قليلاً. لقد أعطوها كثيراً من الفيتامينات ولهذا فهي ما تزال على قيد الحياة. إنها تبعث إليك تحياتها المفعمة بالحب وتقديرها وهي تقول إن عليكَ أن تقرأ خطاباتي كما لو أنها هي التي بعثتها لك، لأنها لا تستطيع الكتابة. ديغو هو أيضاً يبعث إليكَ تحياته، لقد تصرّف بنحوٍ جيد جداً هذه المرة وهي هادئة.

تقول فريدا أنْ أبعث إليكَ قبلاتٍ كثيرة وخالص المحبة وعليكَ ألا تنساها قط... جميع شقيقاتي أيضاً يبعثن إليك تحاياهنَّ ونحن نتذكركَ في كثيرٍ من الأحيان، بما أن فريدا تتكلّم عنكَ طَوَال الوقت وإنكَ صديقٌ عزيزٌ علينا جميعاً.

ومن ناحيتي أبعثُ إليك تقديري واحترامي لك عزيزي الدكتور

ماتيلده

إبان العام الذي أمضته فريدا في «المستشفى الإنكليزي»، أخذ ريڤيرا حجرةً متاخمةً لحجرتها كي يكون باستطاعته أن يقضي لياليه بجوار زوجته. خلال بعض الحقب الزمنية كان ينام في المستشفى في كل ليلة عدا أيام الخميس، التي كانت محجوزةً لعمله في أناهيواكالي، أو هذا ما كان يقوله. كان بمستطاع ديغو أن يكون رقيقاً، مرهف الإحساس بشكل استثنائي[1]، يهزُّ فريدا كي تغفو بين ذراعيه كما لو كانت فتاةً صغيرةً، يقرأ لها الأشعار وهو جالسٌ بجوار سريرها، أو، ذات مرة، لما كانت تشكو من صداع رهيب، كان يسلّيها بأن يرقص حول سريرها ملوّحاً بدفٍّ صغير ومتظاهراً بأنه دُبّ. في أحايين أخرى، كان أقل اهتماماً. بحسب الدكتور ڤيلاسكو و پولو Velasco y Polo[2]، فإنّ أحد أسباب دخول فريدا المستشفى هو أن ذلك مناسب لديغو «الذي كان يريد حريته». وكان ارتفاع معنويات فريدا وهبوطها خلال

1- كان بمستطاع ديغو أن يكون رقيقاً، مرهف الإحساس بشكل استثنائي: ريس، حوار شخصي - ك.
2- بحسب الدكتور ڤيلاسكو و پولو: ڤيلاسكو و پولو Velasco y Polo، حوار شخصي - ك.

رقودها في المستشفى يعتمد على الطريقة التي كان يتصرّف بها دييغو. «إذا كان مهتماً بها وحريصاً عليها، تكون سعيدةً وتزول أوجاعها. حينما يمكث بعيداً عنها، تبكي بحرقة وتتعاظم آلامها. كانت تعرف أنها حين تكون مريضةً بما يكفي، يكون بجانبها»، كما عبّر ڤيلاسكو و پولو: «لم يكنْ بوسعها أن تُعطي ألمها إلى [العذراء] لذلك كانت تُعطيه لدييغو. كان هو إلهها».

لم تكنْ فريدا مريضةً عاديةً. كانت الممرضات يحببنها إلى درجة العبادة بسبب مرحها وخفّة دمّها (وبسبب بقاشيشها السخيّة)؛ كان الأطباء يحبّونها لأنها، يقول ڤيلاسكو و پولو، «لم تتذمر أبداً»[1]. لم تقلْ أبداً إن هذا أُنجز بشكلٍ سيئ. كانت تقاوم ذلك كله نوعاً ما كامرأة مكسيكية *a la Mexicana*، تكابد، من دون احتجاج. ظلتْ فريدا متعلّقةً بشعورها بالتهكم؛ كان يَطيب لها أن تلعب وتلهو، وفي بعض الأيام حين تنتصر حيويتها الطبيعية على ألمها، كانت تصنع خشبةً من البدعة المعدنية شبه الدائرية المصمَّمة كي تُبقي ساقها اليمنى مرفوعةً، وتقدِّم عروض دمى متحرِّكة بقدمَيها. حين أرسل بنك العظام عظماً مأخوذاً من جثة في جرّة عليها رقعة «ليبل» تحمل اسم المانح، وهو فرانسيسكو ڤيللا، شعرتْ فريدا بأنها مفعمةٌ بالحيوية ومتمرّدة حالها حال البطل اللص الثوري بانشو ڤيللا. «بعظمي الجديد»[2]، صاحتْ، «أشعر كما لو أني أنطلقُ سريعاً خارج هذا المستشفى لأبدأ ثورتي أنا». بسبب التهاب فطري نُقل إليها بوساطة إحدى زرعات العظام، كانت مؤخرة فريدا تُزرَق صباح كل يوم (كانت هي أولَ مريضٍ في المكسيك يأخذ المضادَّ الحيوي تيرامايسين)، وحين رفع أطباؤها المُصرِّف[3]، كانت تهتف بحماسةٍ بسبب اللون الأخضر الجميل. كانت تحب كذلك أن تدع أصدقاءها ينظرون[4] عبر ثقبٍ في قالب الجص خاصتها إلى الجرح النيِّئ، غير المندمل.

كانت حجرة فريدا استثنائيةً تقريباً شأنها شأن شاغلتها. كانت مُزيَّنةً

1- لم تتذمر قط: م. س – ك.

2- بعظمي الجديد: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي، ولوثانو، مادة مُرسلة إلى مجلة «تايم»، 9 تشرين الثاني نوفمبر، 1950 – ك.

3- المصرِّف drain: وهو قطعة من المطاط أو سواه تُستخدم كوسيلة لتصريف القيح أو الإفرازات الأخرى من الجرح العميق؛ يُسمى بالدارجة العراقية: فتيلة – م.

4- كانت تحب كذلك أن تدع أصدقاءها ينظرون: كامپوس، حوار شخصي – ك.

بجماجم الحلوى، شمعدانات زينة من ميتامورروس، بألوان قانية، ذات شُعب لها شكل شجرة الحياة، حمائم بيض مصنوعة من الشمع بأجنحة ورقية كانت بالنسبة لفريدا ترمز للسلام، وهنالك أيضاً العلم الروسي. على الطاولة المجاورة لسريرها كان هنالك كدسٌ من الكتب وعلب صبغ صغيرة نظيفة وجرة فيها فراشي. كانت هنالك إضمامات ورق مثبتة بدبابيس على الحائط، وكانت قد أقنعتْ زائريها - من بينهم ميغويل كوڤاروبياس، لومباردو توليدانو، إيولاليا غوزمان وشيوعيين آخرين مشهورين - بأن يوقعوا أسماءهم دعماً لـ «مؤتمر السلم العالمي في ستوكهولم» (في العام 1952، جعل دييغو فريدا الجالسة في كرسيها ذي العجلات - حاملةً نسخةً من «التماس مؤتمر ستوكهولم»، طالبةً من رفاقها أن يوقِّعوا - جَعَلَ منها بطلةَ جداريته «*كابوس الحرب وحلم السلام*». أما بطل الجدارية، الأكبر حجماً والأكثر غطرسةً حتى الآن، فكان ستالين).

كما وقع الزائرون أسماءهم على كورسيهات فريدا الجصِّية المتنوعة، وزخرفتها بالريش، بالمرايا، بالصور المنقولة من الورق، بالصور الفوتوغرافية، بالحصى، والحبر. حين أمرها الأطباء أن ترفع أصباغها، صبغتْ فريدا قالب الجصّ الذي كانت تلبسه بأحمر الشفاه واليود. توجد صورة فوتوغرافية لريڤيرا وهو يراقب زوجته طريحة الفراش فيما هي ترسم بدقةٍ وعنايةٍ مطرقةً ومنجلاً على كورسيه يغطي جذعها كله.

يوجد شيءٌ آخر أنتجته فريدا عندما كانت تلازم سريرها بالمستشفى وهو سلسلة مما يُسمى «الرسوم العاطفية». كانت هذه جزءاً من تجربةٍ نقلتها إليها أولغا كامپوس، التي كانت تدرس علم النفس في الجامعة يومئذ، والتي كانت لديها خطط للكتابة[1] عن العلاقة بين العواطف الإنسانية وبين الخط، الشكل، واللون. كان الأزواج الاثني عشر من الرسوم التي نتجتْ عن هذه التجربة تكشف ردود أفعال فريدا ودييغو التصويرية العفوية حيال فكرة الألم، الحب، الفرح، الكراهية، الضحك، الغيرة، الغضب، الخوف، الكَرْب، الرعب، القلق، والسلام. متكوِّنةً من خطوط عِدّة، رسوم فريدا تُظهر افتتانها بالشبكات المعقدة والأشكال الشبيهة بالجذور. أما رسوم دييغو،

1- كامپوس... كانت لديها خطط للكتابة: م. س - ك.

بالمقارنة مع رسومها، فكانت تسلّط الضوء على ردود أفعاله إزاء العواطف المختلفة بضرباتٍ قليلة، عريضة، وسريعة.

حين شعرتْ بأنها في حالة جيدة بما يكفي، وسمح لها الأطباء بذلك، رسمتْ فريدا، مستخدمةً حامل لوحات خاصّاً مُلحقاً بسريرها في المستشفى كي يكون بوسعها أن ترسم بينما هي مستلقية على ظهرها. بحلول مطلع تشرين الثاني/ نوفمبر، بعد ست عمليات جراحية، باتتْ قادرةً على أن ترسم نحو أربع أو خمس ساعات يومياً. عملتْ على «*أسرتي*»، التي كانت قد بدأتْ به قبل بضعة أعوام خلتْ ولم تنتهِ منه، وفيه مرةً أخرى جمعتْ أسلافها من حولها، هذه المرة أضافتْ شقيقاتها وابن شقيقتها وابنة شقيقتها. بدا كما لو أن رسم روابط سلالتها يواسيها بسبب الحقيقة القائلة إنها كانت تتداعى فعلاً. إن فعل الرسم بحد ذاته أمسى مصدراً للدعم الروحي. «حين أغادر المستشفى[1] بعد شهرين من الآن»، قالت، «هنالك ثلاثة أشياء أود أن أفعلها: أن أرسم، أن أرسم، أن أرسم».

كانت غرفة فريدا بالمستشفى تعجُّ دوماً بالزائرين. الدكتور ڤيلاسكو و پولو يستذكر خوفها من العزلة[2] والضجر. كانت تحب المرح والفكاهة، القيل والقال المتبّل «بالقفشات»، والنكات الفاحشة. كانت جذلةً بطبيعتها، وسرعان ما يقول الطبيب «تغدو فرحةً جداً وتنبري قائلةً، [استمعْ إلى ابن الزانية ذاك، أرجوك أرمِه بعيداً عن هذا المكان. أرسله إلى الشيطان]. حين تشاهدني مع فتاةٍ حلوة، تبدأ بالصياح، [أعرني إياها! سأسوِّد تلك الفتاة بالدخان بنفسي!]. كان يحلو لها أن تتكلّم عن الطب، السياسة، عن أبيها، عن دييغو، الجنس، الحب المتحرّر من القيود الأخلاقية، عن شرور العقيدة الكاثوليكية».

كان جزءٌ من إغراء فريدا هو قدرتها على الاستماع للآخرين. إيلينا ڤاسكويث غوميث، وهي صديقة حميمة من سنوات فريدا الأخيرة، تقول: «نحن الأشخاص الأصحاء[3] الذين نمضي لزيارتها نغادرها مرتاحين، معنوياتنا قوية. كنا جميعاً بحاجة إليها».

1- حين أغادر المستشفى: لوثانو، مادة مُرسلة إلى مجلة «*تايم*»، 9 تشرين الثاني / نوفمبر، 1950 - ك.
2- الدكتور ڤيلاسكو و پولو يستذكر خوفها من العزلة: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي - ك.
3- نحن الأشخاص الأصحاء: إيلينا ڤاسكويث غوميث، حوار شخصي، مكسيكو سيتي - ك.

ذكرى فاني رابيل مشابهة لها: «لم تكنْ تركزْ على نفسها[1]. لا يحس المرء بمآسيها وصراعاتها حين يكون المرء معها. كان لديها ولعٌ كبير بالآخرين وشغفٌ كبير بالعالم الخارجي. كان من دأبها أن تقول، [قولي لي أشياءَ. احكي لي عن طفولتكِ وصِباكِ]. قالتْ فريدا إنها كانت تحب هذا أكثر من الأفلام السينمائية. كانت تتأثر كثيراً، وفي بعض الأحيان كانت تبكي حين يتحدّث الأشخاص. كان بوسعها أن تصيخ السمع ساعاتٍ طويلةً. في إحدى المرات حين قصدتُ المستشفى، كانت فريدا قد خرجتْ تواً من التخدير العام. حين رأتني أنا وابني من وراء نافذة زجاجية، قالت إنها تريد أن ترانا. وفي مرةٍ أخرى كانت تتكلّم عن مرضى آخرين في المستشفى. كانت في منتهى القلق، لأنهم كانوا عليلين فعلاً. بدا كما لو أنها هي نفسها في إجازة وليستْ مريضةً حالها حالهم».

كانت زيارات الأطفال تهب فريدا بهجةً خاصةً. كان لديها تابع صغير، وهو غلام هندي في التاسعة من عمره من أواكساكا يُدعى ڤيدال نيكولاس، كان يأتي لرؤيتها في أحيانٍ كثيرة. كان يقف بجانب سريرها مرتدياً السيرابي[2]، وبعينيه الضخمتين المتيمتين، يراقبها وهي ترسم. «كانت لديه موهبة كبيرة»[3]، قالت، «وسأدفع جميع نفقات تعليمه وأرسله إلى [أكاديمية سان كارلوس]». فارقتْ فريدا الحياة قبل أن يبرهن ڤيدال على موهبته، لكن الحادثة تصوّر حافزها كي ترمي كل طاقاتها في إطار خططٍ عظيمة. معظم المشاريع، سواء أكانت رحلات إلى أوروبا أم تعليم هذا الصبي، ظلتْ محض حماسة، لأنه بحلول العام 1950 كانت فريدا مريضةً جداً ولم يعدْ بوسعها أن تعرف أمنياتها.

يوجد نوع آخرُ من التسلية هو مشاهدة الأفلام السينمائية. كان ريڤيرا يستعير عارضة سينمائية وأسبوعياً يستأجر أفلاماً سينمائية مختلفة. كانت فريدا تحب بنحو خاص لوريل وهاردي، تشارلي تشابلن، والأشرطة السينمائية من إخراج إيل إنديو فيرنانديث. حين شاهدتْ جميع سلاسل

1- «لم تكنْ تركزْ على نفسها»: رابيل، حوار شخصي - ك.

2- السيرابي serape: شال يشبه البطانية، يكون عادة ذا ألوان براقة وذا أهداب في أطرافه، يلبسه الرجال في المكسيك - م.

3- كانت لديه موهبة كبيرة: لوثانو، مادة مُرسلة إلى مجلة «تايم»، 9 تشرين الثاني / نوفمبر، 1950 - ك.

أفلامهما[1]، بدأتْ تشاهدها ثانيةً. كانت شقيقاتها وصويحباتها يرافقنها. أولغا كامپوس تستذكر أن «كريستينا اشترتْ سلةً كبيرةً[2] ملأى بكل ألوان الطعام، ومجموعة كبيرة منا كنا نتغذّى مع فريدا يومياً – *enchiladas, moles*. نشاهد أحدث الأشرطة السينمائية. كان هنالك على الدوام قنينة تيكويلا. كانت هنالك حفلة في حجرة فريدا كل يوم».

هكذا وصفتْ فريدا سنتها في المستشفى أيضاً: «لم أفقدْ مزاجي[3]. كنتُ أقضي وقتي دوماً أرسم لأنهم استمروا في إعطائي دميرول[4]، وهذا العقار منحني الحيوية وجعلني أشعر بالسعادة. لوّنتُ مشدّات الجص خاصتي وأنجزتُ الرسوم، كنتُ أمزح مع الآخرين، كتبتُ، جلبوا لي الأفلام السينمائية. أمضيتُ ثلاثة أعوام [مرةً أخرى، تبالغ فريدا] في المستشفى كما لو أنها حفلٌ بهيج. لا يمكنني أن أتذمر».

على الرغم مما يبدو أنه تاريخٌ طبي يُصيب حيناً ويخطئ حيناً، نالتْ فريدا أفضل رعاية مُتاحة في ذلك الحين. كان الدكتور ويلسون رائداً في جراحة الكسور واختصاصياً مشهوراً بدمج الفقرات. كان الدكتور فاريل واحداً من أبرز الجراحين في المكسيك، قد شيّد مستشفىً للأطفال العُرْجان[5] «جمع أعرج» حيث لم يكنْ يتقاضى الأجور من أولئك الفقراء الذين ليس بمقدورهم دفع التكاليف. كان يتعامل مع مرضاه بالخليط الصحيح من السلطة والعاطفة الرقيقة. كانت فريدا غير رسمية في تعاملها مع أطبائها، وكانت تسميه «*chulito*»[6] (الشخص الجذاب)، وكانت تتبع نصحيته بنحوٍ

1- حين شاهدتْ جميع سلاسل أفلامهما: أنطونيو لونا أرويو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آذار / مارس، 1977 – ك.

2- «كريستينا اشترتْ سلةً كبيرةً»: كامپوس، حوار شخصي – ك.

3- لم أفقدْ مزاجي: بامبي، Un Remedio de Lupe Marín – ك.

4- دميرول Demerol: عقار أفيوني مخدِّر، يُستخدم لمعالجة الألم المتوسط إلى الشديد، ويرافقه الشعور بالخفة والنشاط euophoria، ويجعل المريض عُرضةً للإدمان. غالباً ما يُستخدم في مرحلة النقاهة، بعد إجراء العمليات الجراحية. اسمه العلمي Meperidine – م.

5- [الدكتور فاريل] شيّد مستشفىً للأطفال العرجان: الدكتور أرماندو ناڤارو، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، آذار / مارس، 1977 – ك.

6- كانت فريدا تسميه «*chulito*»: يوجينيا فاريل دي پاستور، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تموز / يوليو، 1977 – ك.

أمين جداً بحيث إنّ ريفيرا كان حتى يلجأ إلى الطلب من الطبيب أن يُقنع فريدا بأن تفعل أشياءَ كان هو نفسه لا يقدر أن يُقنعها بالقيام بها. وحتى حين كانت بصحةٍ جيدة بحيث يمكنها الذهاب إلى المنزل، استمرتْ في رؤيته يومياً تقريباً. لعلها كانت متعلّقةً به بشكل خاص[1] لأنه كان، على غرارها أعرج (ساقه وقدمه كانتا قد خضعتا لعمليةٍ جراحية، وكان يمشي على مدى أعوامٍ بالعكازات ومن ثم بجهاز خاص بطب وجراحة الكسور).

أهدتْ فريدا رسمين للدكتور فاريل، «*حياة ساكنة*»، 1953، مع حمامة سلام وعلم مكسيكي، كُتب عليه [*Viva la Vida*] («تعيش الحياة») و«الدكتور فاريل وأنا رسمنا هذا مع الحب فريدا كاهلو» وفي العام 1951، اللوحة الرائعة، «*بورتريه ذاتي مع بورتريه للدكتور فاريل*» (اللوحة رقم 34)، وفيها تُظهر نفسها وهي ترسمه. كانت فريدا قد أنجزته بينما كانت تقضي مدة نقاهتها في البيت بعد سلسلة من عمليات زرع العظام في عمودها الفقري التي كان قد قام بها، إنه *retablo* علماني، مع فريدا الضحية التي تم إنقاذها، ضحية الخطر المُحدِق والدكتور فاريل يشغل موضع الصورة المقدسة. إن قوته (قوة الـ «*retablo*») المتخَمة تُقنعنا بأنه كان تقدمةً (نذراً) ex-voto، وهو جوهريٌّ لعافية الفنانة؛ إنه يسجل واقعة حياة حقيقية وليس توسلاً من أجل العاطفة والحنو بل بوصفه توكيداً للإيمان.

في الرسم، فريدا جالسة في كرسيها ذي العجلات، تعمل على بورتريه الدكتور فاريل. باستثناء حِليّها، كانت فريدا تلبس ثوباً وقوراً تقريباً مثل زيّ راهبة. إنها ترتدي بلوزتها التقليدية المطرزة المفضلة *huipil* من يالالاغ – تلك البلوزة ذات الشُّرَّابَة[2] الحرير الأرجوانية الشاحبة – وتنورةً سوداء طويلةً تصل حتى الكاحلين. إنها تجلس باستقامة وثبات؛ بلوزتها المرتخية تخفي كورسيه جراحة كسور كبير الحجم. الأشياء العارية المحيطة بها تؤكد التزمت والوقار الكبيرين لهذه المرأة. إنها كذلك تصف الوحدة بدقة، فعلى الرغم من اهتمام الأصدقاء ورعايتهم، كانت فريدا عاجزةً بسبب مرضها الشديد، تكابدُ وحدةً لا حدودَ لها. وعلى غرار الصحراء المفتوحة، مترامية

1- كانت متعلّقةً به بشكل خاص: فيلاسكو و پولو، حوار شخصي – ك.

2- الشُّرَّابَة tassel: بالدارجة العراقية: الكركوشة – م.

الأطراف، وهي خلفيتها في رسوم أخرى، جدران الحجرة العقيمة، الخانقة في هذا الرسم تردِّدُ صدى عزلتِها. ثَمَّة حزام أزرق عريض على طَوَال الجزء السفلي من الجدار وهو تقريباً اللون القاني الوحيد في الرسم، لكن درجات اللون مُخفَّفة، وليستْ باهتة أو بليدة. إن الفرد الذي يكون قريباً من الموت لا يحتاج إلى اللون الأحمر الضارب إلى الأرجواني كي يشعر بأنه مفعمٌ بالحيوية؛ بالنسبة لهذا الفرد، حتى اللون الـ«بيجي»، البني، الأسود والرمادي هي ألوان تضجُّ بالحيوية.

يوميات فريدا تصف إطار أفكارها:

> كنتُ مريضةً طَوَال عام كامل... الدكتور فاريل أنقذني. أعاد إليّ بهجة الحياة. لا أزال في الكرسي ذي العجلات ولا أعرف ما إذا سأتمكن من المشي عاجلاً. لديَّ قالب جِصّ، وهو، على الرغم من كونه مُضجراً بنحوٍ مُرعب، يساعد عمودي الفقري على الشعور بالتحسن. ليس لدي أيّ آلام. مجرد قلق... وهو شيء طبيعي، وعادةً يأس. يأس تعجز الكلمات عن وصفه. على الرغم من هذا، أريد أن أعيش. لقد باشرتُ أصلاً برسم الرسم الصغير الذي سأعطيه للدكتور فاريل وأنا أنجزه بكل ما أُوتيتُ من عاطفةٍ أكنّها له.

كانت فريدا قد وضعتْ قلبها المنزوع، المزركش بأوردة حمر وزرق، على لوح مزج الألوان «الباليت» الذي اتخذ شكل القلب؛ بهذا الصبغ تحديداً تُبدِع الفَنّ. إنها تهدي الطبيب لوح مزج الألوان - القلب خاصتها بوصفه رمزاً للعاطفة وكدليل على معاناتها الدائمة. في يدها الأخرى تحمل حفنةً من فراشي الصبغ ذوات حافات مدببة. إنها تقطّر صبغاً أحمر، تذكّر الرائي فوراً بالآلات الجراحية التي يستخدمها الأطباء. كان الرسم بالنسبة لفريدا هو، على كل حال، شكلٌ من أشكال الجراحة السايكولوجية؛ كانت تجرح وتسبر أغوار روحها هي بالذات. حين كانت تغمس فرشاتها في داخل لوح مزج الألوان الخاص بفؤادها، تخرج الفرشاة حمراء.

«ليس لديّ أيّ آلام»، كتبتْ فريدا، «مجرد قلق... وهو شيء طبيعي،

وعادةً يأس. يأسٌ تعجز الكلمات عن وصفه». في المنزل بعد خروجها من المستشفى، استمرتْ حالتها الصحية في التَّدَهور، ومع أن أطباءها، سعوا جاهدين، لم يكنْ بمستطاعهم أن يحسّنوا صحتها طويلاً. في أغلب الأحيان، كانت تلازم منزلها، سجينة الرتابة والروتين والألم، على الرغم من كلماتها الجريئة. كان بوسعها أن تدفع نفسها في كرسيها المتحركْ ذي العجلات[1]، إلّا أنّها حين كانت تتعب من الجلوس، كان بوسعها أن تمشي مسافاتٍ قصيرةً لا غير، وكانت تفعل هذا بمساعدة خيزرانة أو عكازتين، ناهيك عن مساعدة مسكّنات الألم التي كانت تزرقها إياها ممرضتها – في البداية امرأة هندية، السيدة مايت، وبعدها، في العام 1953، امرأة من كوستاريكا تُدعى جوديث فيريتو. وللعلم، كان الستار القاتم العام من الضعف قد أضاءه الزائرون والمهلات المحددة للعمل، إلّا أنّ هذه الإلهاءات كانت موجزة جداً بكل معنى الكلمة ولم يكنْ بوسعها أن تبدد طويلاً الغشاوة الرمادية المتخللة للعجز.

مثل المراهِقة التي كتبتْ، بعد حادثة الباص، إلى عشيقها قائلةً إنها وحيدة و«ضجرةً من حرف *الحاء* من كلمة [حمار]»[2] وأنها كانت تتمنّى أن تخطفها «الصلعاء *la pelona*» وتذهب بعيداً، كانت فريدا وحيدةً في كثيرٍ من الأحيان، تنتابها هواجس الملل والانتحار. كانت، بطبيعة الحال، تساندها الشخصية الأسطورية التي بنَتْها على مرّ الأعوام. إنما الآن فرحها *alegría* الجريء وصل إلى حافة اليأس؛ القناع المتوهِّج بات الآن هشاً وخفيفاً كالورق.

كان يومها يبدأ بالشاي[3] تحضره لها ممرضتها وهي في سريرها. بعد وجبة فطور خفيفة، تباشر بالرسم، عادةً في فراشها، أو إذا كانت قادرةً، في الاستوديو أو في الخارج حيث نور الشمس الذي يدفئ الفناء المرصوف. في أوقات ما بعد الظهر، كانت تستقبل الزائرين، ماريا فيلكس ودولوريس ديل ريو وزوجها، والممثل السينمائي والمغني الشهير خورخي نيغريتي، كان يأتي في كثيرٍ من الأحيان، وفنانون وكُتاب، ومرافقون سياسيون من

1- كان بوسعها أن تدفع نفسها في كرسيها المتحرك ذي العجلات: إيلينا مارتينيث، حوار شخصي، مكسيكو سيتي، تشرين / الأول أكتوبر، 1978 – ك.

2- في النص الإنكليزي الأصل: حرف b من كلمة [burro]. الكلمة الأخيرة إسبانية، تعني: حمار – م.

3- كان يومها يبدأ بالشاي: م. س – ك.

مثل تيريزا پرونيثا (وهي صديقة مقرّبة شغلتْ وظيفة سكرتيرة لكارديناس) وإيلينا ڤاسكويث غوميث (التي كانت في حينها تعمل في [وزارة العلاقات الخارجية]). شقيقتاها ماتيلده وأدريانا كانتا تزورانها مراراً؛ كانت كريستينا تأتي يومياً، وابنها وابنتها مرةً أو مرتين أسبوعياً. في السنة الأخيرة من حياتها؛ كانت كريستينا هي التي ترعاها ليلاً ونهاراً، تتناوب العمل مع ممرضتها كي لا تكون شقيقتها وحيدةً. حين تأتي، كانت ترحّب بها فريدا بلطفٍ قائلةً: «يا ريّانة *Chaparrita* ماذا ستفعلين؟»[1] وكريستينا، لأنها رقيقة ومرهفة، تضفر الأزهار في شعر فريدا وتطمئنها بأن أمور المنزل المختلفة سوف تُرتب كما ينبغي.

حين كانت قويةً بنحوٍ كافٍ، كانت فريدا تُضيّف في حجرة المعيشة أو حجرة الطعام. بخلاف ذلك، كان أصدقاؤها وصديقاتها يتناولون الطعام على طاولة صغيرة في غرفة نومها. إيلينا مارتينيث، طاهية فريدا من العام 1951 حتى العام 1953، تتذكّر بشكلٍ خاص زيارات ماريا فيلكس. كانت النجمة السينمائية تحب صحبة فريدا لأنها معها يمكنها أن تجعل شعرها ينسدل إلى الأسفل بدلاً من أن تؤدي دور امرأة مزاجية prima donna، كان بمستطاعها أن تؤدي دور مهرج البلاط، ترقص وتغني للمرأة العاجزة، طريحة الفراش، وتدفعها للضحك. «ماريا فيلكس كانت صديقتها المقرّبة جداً[2]، وكان بوسعها أن تنام في السرير بجانب فريدا برهةً قصيرة كي تأخذ قسطاً من الراحة».

كانت هنالك نزهات إلى الخارج تحدث بين الحين والحين، حيث كانوا يقصدون أمكنةً قريبةً من مكسيكو سيتي. في بعض الأحيان يأخذها الدكتور ڤيلاسكو و پولو[3] في سيارته «لنكولن كونتيننتال» ذات الغطاء القابل للطي، وكانت فريدا تمرح مرحاً صاخباً حين تشعر بالسرعة والانفتاح اللذين تمنحهما إياها الريح، وفي كونها قادرةً على رؤية كل ما حولها. غالباً كانا يخرجان من السيارة، يسيران ياردات قليلة لا غير، يجلسان قليلاً كي يرتاحا. «أعطوني كأسين من التكيولا»، تقول. غالباً تكون قادرةً على الذهاب رفقة ممرضتها كي تقضي نهاراً أو نحو ذلك في بلدات قريبة من مثل پيوبلا أو

1- «يا ريانة، *Chaparrita*، ماذا ستفعلين؟»: م. س - ك.
2- ماريا فيلكس كانت صديقتها المقرّبة جداً: م. س - ك.
3- يأخذها الدكتور ڤيلاسكو و پولو: Velasco y Polo، حوار شخصي - ك.

كيورناڤاكا، حيث، إن كان بوسعها المشي من دون قدرٍ كبير من الارتياح، كانوا يستعرضون السلع المعروضة في الأكشاك الواقعة في الساحات العامة حيث كانت تُباع هناك أشياء الفَنّ الشعبي. أينما كانوا يمضون، «في ومضة عين يمكنكَ أن ترى عدداً غفيراً[1] من البشر يتعقّبونها»، تتذكّر جوديث فيريتو، «كلما مضينا إلى صالة سينما، يكون هنالك صبيان يعملون صبّاغي أحذية، وغلمان يبيعون الجرائد... [وتبادر هي بالقول] {هم يحبون دوماً ارتياد دور السينما. أعرف، لأني كنتُ واحدةً منهم، لذا أرجوكِ أحضريهم معنا، واشتري لهم بعض السجائر}. كانوا صبيان يافعين جداً، إلّا أنّها كانت تعرف أنهم كلهم يدخنون السجائر... يمكنكِ أن تري على وجوه الناس مقدار حبهم لها».

في بعض الأحيان، حين كانت ما تزال تحتفظ بشيءٍ من قوّتها تخرج من منزلها ليلاً، يجمع دييغو مجموعةً من الأصدقاء والصديقات - المصورة الفوتوغرافية بيرنيس كولكو، دولوريس ديل ريو، ماريا أسنسولو (حسناء رائعة كانت ملامحها تُسجل في بورتريهات عدد من الرسّامين المكسيكيين)، الشاعران كارلوس پيليكير وسلڤادور نوڤو - ويأخذونها إلى أحد المطاعم. «نرقصُ ونغني[2] ونشرب ونأكل كي نكون مبتهجين ومرحين»، تتذكر بيرنيس كولكو، «ونجعلها تجلس إلى الطاولة وتعوّد دييغو أن يرقص معي أو مع سواي من الفتيات أو السيدات، وكان من دأبها أن تشعر بالسعادة الغامرة. كانت تهوى المرح والابتهاج».

كان العاملون مع فريدا في كويواكان متيمين بها، لأنها حين كانت في حالة جيدة دأبتْ على العمل في المطبخ جنباً إلى جنب معهم، وكانت تعامل خدّامها وخادماتها كما لو أنهم من أفراد أسرتها. الغلام الصغير الهجين The *mozo* Chucho الذي عمل لديها ما يقارب عشرين عاماً، كان تقريباً قد وقع في غرامها. كان يحلو له أن يشرب، وكذلك هي، لذا كانا يتلذذان عادةً بشرب الكأس *copita* معاً. «كنتُ أحبه لأسبابٍ كثيرة»[3]، قالت فريدا، «لكن

1- «في ومضة عين يمكنكَ أن ترى عدداً غفيراً» : جوديث فيريتو، حاورتها كارين وديڤيد كرومي - ك.
2- «نرقصُ ونغني»: بيرنيس كولكو، حاورتها كارين وديڤيد كرومي - ك.
3- «كنتُ أحبه لأسبابٍ كثيرة»: فيريتو، حوار كرومي - ك.

أولاً وقبل كل شيء لأنه يصنع أجمل السلال التي لن ترى مثيلاً لها قط». كان تشوتشو يحمّمها حين كانت ضعيفة جداً بحيث لا يمكنها أن تعتني بنفسها. كان ينضو عنها ثيابها برقةٍ لا حدَّ لها[1] ويأخذها إلى حوض الاستحمام [البانيو]. وبعد أن يغسل جسمها ويجففه، يُلبسها ثيابها من جديد ويصفف شعرها ويُعيدها إلى سريرها كما لو كانت طفلةً صغيرة.

حين كانت صحتها تتدهور، كان تعلّقها بالأشياء، بالسياسة، بالرسم، بالأصدقاء والصديقات، وبديغو – قد أصبح أعمق رويداً رويداً. لأنها تمقت العزلة مقتاً شديداً، كما لو أنه لا أحدَ هناك أو لا شيءَ هناك تفعله كي يترك فراغاً يتدفق من خلاله الهلع، كانت تتشبث بارتباطاتها مع العالم. «إني أعشق جداً[2] الأشياء، الحياة، الناس»، قالت لأحد أصدقائها في العام 1953.

توجد كابينة ومرآة زينة في غرفة نومها تحتشد فيها مجموعتها من الأشياء الصغيرة – دمى، أثاث بيت الدمية، لُعب أطفال، حيوانات زجاجة منمنمة، أوثان من العهد ما قبل الكولومبي، حلي، سلال وصناديق من الصنوف كلها. كانت تحب أن ترتِّبها وتعيد ترتيبها، وتعوّدتْ أن تقول «سأكون عجوزاً ضئيلة الجسم[3] وأتجول في أنحاء منزلي كي أرتب حاجياتي». كانت تتلقى الهدايا مثلما تتلقاها طفلةٌ صغيرة، تفتح الأغلفة بعنف وتهوّر، تهتف معلنةً عن فرحها الغامر بالمحتويات. «لأنها لم تكنْ قادرةً على الحركة[4]»، تقول فاني رابيل «كان العالم كله يأتي إليها. العلب المليئة بالدمى كانت نظيفةً جداً وحسنة الترتيب. كانت تعرف موضع الأشياء كلها».

وبالإكراه نفسه الذي تستجدي به الهدايا كانت تتخلّص من الأشياء. «إذا رفض شخصٌ ما قبول أحد الهدايا[5]»، كانت تغضب غضباً شديداً، لذلك يجب عليك أن تقبل بها»، يقول جيسوس ريوس و ڤاليس. إذا كان تلقي الهدايا هو طريقة لجلب العالم إليها، فإن إعطاءها هو طريقةٌ لأن تمدَّ نفسها إلى الخارج وأن تتوغل فيه، وأن تؤكد علاقتها مع الأشخاص الآخرين.

1- كان ينضو عنها ثيابها برقةٍ لا حدَّ لها: تيبول، حوار شخصي – ك.
2- إني أعشق جداً: تيبول، «*crónica*»: 32 – ك.
3- «سأكون عجوزاً ضئيلة الجسم»: رابيل، حوار شخصي – ك.
4- «لأنها لم تكنْ قادرةً على الحركة»: رابيل، حوار شخصي – ك.
5- «إذا رفض شخصٌ ما قبول أحد الهدايا»: ريوس و ڤاليس، حوار شخصي – ك.

كانت السياسة طريقةً أخرى، وخلال سنواتها الأخيرة أمسى ولاء فريدا لـ «الحزب الشيوعي»، لنظام كان يدعو إلى تفسير ماضي الجنس البشري واستشراف مستقبله، تفانياً. تكشف يومياتها أن إيمانها بترابط الأشياء كلها فيما بينها قد أصبح متَّقداً أكثر فأكثر بينما كان جسمها يتشظَّى وهذا الإيمان قد توسَّط فيه الحزب الآن: «الثورة هي تناغم الشكل واللون وكل شيء يوجد ويتحرك في ظل قانون واحد لا غير - الحياة»، كتبتْ. وتالياً، في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر، 1952 كتبتْ ما يلي:

> اليوم مثلما لم يحصلْ من قبل أصبح لدي رفاق (25 سنة) أنا الآن كائن شيوعي... كنتُ قرأتُ تاريخ بلادي وتقريباً تاريخ جميع البلدان. إني أعرف صراعاتها الطبقية وأوضاعها الاقتصادية. لقد فهمتُ بوضوح الديالكتيك المادي لماركس، إنجلز، لينين، ستالين وماو تسي تونغ. إني أحبهم باعتبارهم أعمدة العالم الشيوعي الجديد... أنا مجرد خلية واحدة من الآلية الثورية المعقدة للشعب من أجل السلام وللشعوب السوفيتية - الصينية - التشيكوسلوفاكية - البولندية الجديدة التي ترتبط برابطة الدم بي شخصياً وبشعوب المكسيك الفطرية. بين هذه الأعداد الغفيرة من الشعوب الآسيوية ستكون هنالك دوماً وجوهي أنا - وجوه مكسيكية - ذات بشرة داكنة وشكل جميل، أناقة بلا حدود، وكذلك السود سوف يتم تحريرهم، إنهم على قدرٍ كبير من الجمال وشجعان أيضاً.

في 4 آذار/ مارس، 1953: «فقدتُ توازني مع فقدان (رحيل) ستالين - كنتُ أودُّ دوماً أن أعرفه شخصياً إنما الآن لم يعد الأمر مهماً - لا شيءَ يبقى كل شيء يُحدِث ثورةً». تخللتْ تصريحات من هذا الطراز رسومٌ تشوبها الفوضى - فريدا انشطرتْ إلى نصفين، نصف مظلم، نصف مضيء، وكان قدرٌ كبير من شكلها البشري قد قُشط؛ كرة أرضية مع مطرقة ومنجل؛ فريدا تحمل حمامة سلام بينما كانت سطورٌ طويلة كالرمح تقع في شباك عقلها الضبابي. بعضها كانت ترافقها هتافات من مثل: «سلام، ثورة»، «يعيش ستالين، يعيش ديغو»، أو «إنجلز، ماركس، لينين، ستالين، ماو». (بورتريهات فوتوغرافية لهؤلاء الرجال الخمسة ما تزال معلقةً في صف واحد عند قدم سرير فريدا).

دوماً في الماضي كانت سياسة فريدا قد قيّدتها بإحكامٍ أكثر بديغو. أما

الآن، هي التي كانت مطوّقةٌ مرةً أخرى في حضن «الحزب» بينما لم يكنْ هو كذلك، كان وضعها معقداً أكثر. هاجمتْ تروتسكي كالقطّة بمخالبها، متهمةً الزعيم الراحل بعددٍ لا حصر له من الخطايا، من الجبن إلى اللصوصية، وأفادتْ قائلةً إن شعورها بحسن الضيافة وحده هو الذي منعها من أن ترفض الموافقة حين دعاه ديغو للمكوث في منزلها. «ذات يوم»، قالت في حوارٍ معها نُشر في صحيفةٍ مكسيكية بارزة، ألا وهي، *Excelsior*:

قال لي ديغو[1]: «سأبعث في طلب تروتسكي»، وقلتُ له، «انظُرْ، ديغو، سوف ترتكب خطأً سياسياً شنيعاً». أعطاني مبرراته وقبلتُ. كنتُ قد رتّبتُ منزلي بصورةٍ جيدة. وصل المُسِن *El viejo* تروتسكي والمُسِنة *El vieja* تروتسكي مع أربعة أمريكيين، وضعوا آجرات من اللِبن في جميع أبواب وشبابيك [منزلي]. كان يخرج من المنزل في مراتٍ قليلةٍ جداً لأنه كان جباناً. كان قد أزعجني منذ لحظة وصوله بخيلائه، بتحذلقه لأنه كان يحسب أنه شخص مهم...

حين كنتُ في باريس، كتب لي المعتوه تروتسكي، قائلاً لي «ديغو شخص غير منضبط على الإطلاق وهو لا يرغب بالعمل من أجل السلم، بل يريد العمل من أجل الحرب. أرجو أن تكوني صالحةً بما يكفي كي تقنعيه بأن يعود إلى حزبه». قلتُ له: «لا يمكنني أن أؤثر في ديغو على الإطلاق. لأن ديغو منفصلٌ عني، إنه يفعل ما يشاء وكذلك أنا، والأكثر من ذلك، لقد سرقني، لقد اقتحمتْ منزلي وسلبتْ مني أربعة عشر سريراً، أربعة عشر بندقية أوتوماتيكية وأربعة عشر من كل شيء». لم يتركْ لي سوى قلمه الحبر، وحتى إنه سرق قنديل الزيت، سرق كل شيء.

وصرّحتْ قائلةً لصديقتها، الصحافية روزا كاسترو:

كنتُ عضوةً في [الحزب] قبل لقائي بديغو[2]، وأنا أعتقد أني شيوعية أفضل منه أو مهما يكن. كانوا قد طردوا ديغو من [الحزب] في العام 1929، في وقت زواجنا، لأنه كان معارضاً لسياسة [الحزب]. كنتُ قد بدأتُ تواً

1- «ذات يوم... قال لي ديغو»: بامبي، «Frida Es una Mitád» – ك.

2- كنتُ عضوةً في [الحزب] قبل لقائي بديغو: روزا كاسترو، «Cartas de Amor: Un Libro de Frida Kahlo» – ك.

التعرّف على السياسة. كنتُ قد تبعته شخصياً. كان ذلك خطأي السياسي. ولم يُعيدوا لي بطاقة عضويتي إلا قبل عشرة أعوام خلتْ [في الحقيقة خمسة أعوام]. لسوء الحظ لم أكنْ عضوةً نشيطةً بسبب مرضي؛ لكني لم أخفقْ في دفع بدل اشتراك واحد، كما لم أخفقْ في أن أُخبر نفسي بأيّ تفصيل من تفاصيل الثورة والثورة المضادة في العالم بأسره. بقيتُ شيوعيةً، تماماً، والآن، مناوئة للإمبريالية، لأن خطنا هو خط السلام.

الرسم، كذلك، كان طريقةً ما لتوكيد ارتباطها بالعالم، وكانت تحس بأنها أحسن وأسعد حين كانت ترسم. «أشياءُ كثيرةٌ في هذه الحياة الآن تضايقني»[1]، قالت، «[و] أنا أخشى دوماً من أني سأتعب من الرسم. غير أن هذه هي الحقيقة: أنا ما زلتُ شغوفة بالرسم إلى درجة الوله». ولأنها محصورةٌ بين جدران منزلها وعادةً طريحة الفراش، كانت ترسم في أغلب الأحيان حيوات ساكنة - فاكهة حديقتها أو فاكهة السوق المحلية، التي كان بالمستطاع وضعها على طاولةٍ ما أو بجوار سريرها. لأن الفاكهة المرسومة بالمقارنة مع الخلفية أكبر مما كانت عليه في الحيوات الساكنة في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، يحس المرء أنها عملياً كانت منجذبةً إلى موضوعها، تضغط عينيها وأنفها قريباً من الأشياء التي تحبها وترغبها. في العالم القريب لامرأة طريحة الفراش، الأشياء الحقيقية فعلاً هي تلك التي في متناول ذراعها. وبالضرورة، مع أنّ فاكهتها ناضجةٌ ومُغريةٌ، كانت أيضاً في بعض الأحيان تعلوها الخدوش. وحتى وهي تستمتع بحيوية الثمار ونضارتها وجمالها المُبهِج للحواس وتبتهج بتوحُّدها مع الطبيعة، التوحُّد الذي كانت تشعر به وهي ترسمها، كانت تُدرك سرعة زوالها.

ودوماً حين ترسم أشياءَ عدا نفسها، كانت فريدا تجعل فاكهتها شبيهةً بها. كانت بطيخاتها الحمر ورماناتها مقطوعة ومفتوحة، تُظهر ألبابها المليئة بالعصير والبذور، ما يجعلنا نتذكّر صورها الذاتية الجريحة التي جعلتْ فيها الجنس يرافق الألم. في بعض الأحيان كانت تقشط جزءاً صغيراً فقط من قشرة الفاكهة أو غلافها الخارجي. أو تغرز سارية علم صغيرة جداً في جسم الثمرة، كي تعيد إلى أذهاننا السهام، الأشواك، والمسامير التي عذّبتْ جسدها

1- أشياءُ كثيرةٌ في هذه الحياة الآن تضايقني: روبلث، «La Personalidad de Frida Kahlo» - ك.

هي في صورها-الذاتية. في أحد رسوم «*حياة ساكنة*»، العام 1951، الطرف المدبَّب لسارية العلم ينبجس في داخل الثمرة اللينة، الداكنة المشطورة إلى نصفين؛ في رسمٍ آخر، الجرح يولِّد ثلاث قطرات من العصير، على غرار الدمعات الثلاث على خدّ فريدا في عديد الصور-الذاتية التي رسمتها من قبل. قرب البطيخة الحمراء في هذا الرسم، وضعتْ فريدا أحد كلابها المنتمية للعصر ما قبل الكولومبي، المصنوعة من السيراميك، من كوليما، ومع أنّه مصنوع من الفخار لا غير، عيناه الكئيبتان تلمعان بالدموع. في عددٍ من رسوم الحيوات الساكنة المتأخرة، كانت ثمار جوز الهند بوجوه ذات عيون مستديرة، قردية، تدرُّ دموعاً سِراعاً؛ كان تماهي الفنانة مع الطبيعة قوياً جداً بحيث إنّ الفاكهة التي طرحتها كي ترسمها كانت تنشج معها.

بما أن إخلاصها للشيوعية قد تعزَّز وازداد قوةً، كانت السجية الشخصية لرسومها قد بدأتْ تسبب لها المشكلات. «إني قلقة جداً فيما يتعلق برسمي»، كتبتْ في يومياتها، العام 1951. «في المقام الأول، كي أنقلها، بحيث تكون شيئاً مفيداً، بما أني حتى الآن لم أرسمْ شيئاً عدا التعبير الصادق عن نفسي، لكنه بعيدٌ كل البُعد عما يُمكن أن يخدم فيه رسمي [الحزب]. عليَّ أن أسعى بكل ما أُوتيتُ من قوة من أجل الشيء القليل الإيجابي الذي تسمح به صحتي كي أعمل بالاتجاه الذي يساعد [الثورة]. إنها المبرر الحقيقي الوحيد للعيش».

سعتْ فريدا لأن تسيِّس حيواتها الساكنة من خلال إدخال الأعلام، الكتابات السياسية، وحمامات السلام التي تعشش بين الفواكه. (في هذه الأعوام ريفيرا، أيضاً، استخدم الحمامة كرمز؛ ستالين، في سبيل المثال، يحمل حمامة سلام في لوحته الموسومة بـ«*كابوس الحرب وحلم السلام*»). بحلول خريف العام 1952، شعرتْ فريدا أنها مضتْ قُدُماً في طريق الفَنّ الاشتراكي؛ «أولَ مرةٍ في حياتي يسعى رسمي لمساعدة الخط الذي رسمه [الحزب]. الواقعية الثورية»، كتبتْ في يومياتها. لكن الحقيقة هي، حيوات فريدا الساكنة هي ترنيمة للطبيعة والحياة. كانت قد اعترفتْ بحيويتها الخاصة حين أطلقتْ على أحدها (رسمته في العام 1952) عنوان «*Naturaleza Viva*»، التي تعني، «طبيعة حيّة»، كونه عكس

المصطلح الإسباني المألوف لحياة ساكنة، ألا وهو *Naturaliza nuerta* أو «طبيعة ميتة». ليس فقط الثمار والطريقة التي تُرسم فيها متململةً؛ بل حتى العنوانُ، المكتوب في أسفل الرسم، ينبضُ بالحياة: الكلمات تشكّلتْ من حوالقها[1] الزاحفة.

الحيوات الساكنة التي رسمتها فريدا في العام 1951 وأبكر من ذلك هي رسوم نظيفة ودقيقة من ناحية التكنيك، مليئةٌ بالتفصيل المصقول والبارع، بالفطنة الموحية. بحلول العام 1952 تغيّر أسلوبها بشكلٍ جذري؛ الحيوات الساكنة الأخيرة لم تكنْ فقط نابضةً بالحيوية بل مضطربةً أيضاً. كانت تمتاز بنوعٍ من القوة الجامحة، كما لو أن فريدا تضرب بمدرس يدوي بحثاً عن شيءٍ صلب، طوف[2] في بحرٍ هائج من المؤقتية. عمل الفراشي أمسى مهلهلاً أكثر؛ كانت قد فقدَتِ الدقة المُتقنة لرسامة منمنمات. كانت ضرباتها الصغيرة، البطيئة، الحنون، المميزة تفسح المجال للمعالجة غير المرتبة، المسعورة. لم تعدْ الألوان صافيةً وحيويةً، بل حادةً ومزعجة. الصياغة وبنية السطح موجزة جداً بحيث إنّ البرتقالات تفقد استداراتها القوية، الجذابة؛ البطيخات الحمر لم تعدْ تبدو ريانةً. في عدد من الحيوات الساكنة الأبكر كانت ببغاوات فريدا المدلّلة تجثم وسط الثمار. وهي تتطلع إلى الرائي بنحوٍ هزلي، تمنح الرسوم نوعاً خاصاً من السحر. الببغاوات الآن حلّتْ محلّها حمامات السلام بأقسى طريقة، وأكثرها تهوُّراً.

كانت مضامين الحيوات الساكنة المتأخرة مضطربةً شأنها شأن الأسلوب. لم تعدْ الفاكهة مكدَّسةً بانتظام على سطح المائدة؛ بدلاً من ذلك، كانت في كثيرٍ من الأحيان منتشرةً على الأرض أو تحت سماء مفتوحة. حيوات ساكنة عديدة مقسَّمةٌ إلى نهار وليل، حيث الشمس والقمر يكرران شكل الفواكه. إن اختيار حياة ساكنة كموضوع لا يوصل شعوراً بالوفرة أو الرفاهية العائلية. ولا فريدا، حالها حال فنانين كثيرين جداً، ترسم الفاكهة لأنها واحدةٌ من الأشياء المجرَّدة، أشكالها وألوانها الحيادية عاطفياً تعير نفسها للاستخدام

1- الحوالق tendrils: جمع محلاق، وهو جزء لولبي رفيع من النبتة المعترشة يساعدها على التعلّق بإسنادها – م.

2- الطوف raft: بالدارجة العراقية (كلك) أو (چلچ) – م.

الشكلي بحريةٍ أكثر من، لنقل، مواضيع المنظر الطبيعي أو البورتريه. بل على العكس، حيوات فريدا الساكنة، تتبنى إشارة رؤيوية. للشموس وجوه، للأقمار المكتملة (البدور) كائن جنيني أرنبي الشكل مرسوم على سطوحها، كائن يشبه عن كثب تمثيلاً حجرياً منحوتاً شهيراً للإله بلكة *pulque* الإزتيكي، الذي حفره ريفيرا في القمر في جداريته المعنونة «*تلاثولتيوتل Tlazaolteotle*، *إله الخلق*» في مستشفى دي لا راثا Hospital de la Raza (1952 – 1954).

بلكة *pulque*، المشروب المسكِر ذاك الخاص بالهذيان الذي يعشقه كثيراً الفقراء المكسيكيون الذين يكابدون آلاماً ممضّةً، كان (مع التكيولا والبراندي) العقار المسكِّن لفريدا. في الوقت الراهن، كي تخفف الألم كانت تتعاطى جرعات أكبر فأكبر من الأدوية أيضاً. استخدام الفرشاة السريع وتدهور سيطرتها الفنية كانا عَرَضين ناتجين عن ذلك. «أسلوب رسومها الأخيرة[1] يُظهر القلق»، يقول الدكتور ڤيلاسكو و پولو، «مع حالات من الاضطراب من النوع الناجم عن الإدمان على الأدوية». كانت على الدوام رسامةً صعبة الإرضاء، أما الآن فباتتْ يداها وثيابها ملطخةً بالصبغ[2]، وهذا الأمر، تقول جوديث فيريتو، دفعها إلى القنوط.

أسلوبها أيضاً تأثّر وعانى لأن فريدا كانت على عجل. هي مستعجلةٌ لأنه كان مطلوباً منها أن تُكمل تفويضاً ما كي تحصل على النقود من أجل أن تنفقها على الأدوية أو حتى تساعد دييغو مالياً. (ذات مرة، لما كان دييغو مفلساً جداً بحيث كاد يبيع هديةً أعطتها إياه ماريا فيلكس، فريدا مع أنها كانت عليلةً إلى حدٍّ كبير في وقتها، صرّحتْ لممرضتها قائلةً: «لا بدّ لي أن أرسم غداً[3]. لا أعرف كيف سأفعل ذلك... عليَّ أن أكسب المال. دييغو لا يملك شروى نقير».) أو أنها كانت مستعجلةً لأنها لم تكنْ قادرةً على الرسم إلا برهةً قصيرةً قبل أن تستسلم للألم أو للخمول الناتج عن تناول جرعاتٍ كبيرةٍ من العقاقير المسكّنة. في معظم الأحيان، كانت على عجل لأنها كانت تعرف أن موتها وشيكٌ.

1- أسلوب رسومها الأخيرة: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي – ك.
2- أما الآن فباتتْ يداها وثيابها ملطخةً بالصبغ: فيريتو، حوار كرومي – ك.
3- «لا بدّ لي أن أرسم غداً»: م. س – ك.

إنما حتى حين أمستْ رسومها غير متقنة ومتسمةً بالفوضى، ظلتْ فريدا تجهد نفسها من أجل التوازن والنظام في فنها. في يومياتها لسنة 1953، كانت هنالك دراستان من أجل حيوات ساكنة حاولتْ فيها أن تحقق التناغم من خلال استخدام المقطع الذهبي. وفيما هي تشعر بأن السيطرة تفلت من أصابعها، كانت تتطلع إلى السيطرة التامة.

كانت صداقات فريدا الأعمق والأقوى خلال هذا الوقت مع النساء: ماريا فيلكس، تيريزا پرونيزا، إيلينا ڤاسكويث غوميث، والفنانة ماتشيلا آرميدا. هؤلاء هنَّ النسوة اللواتي أسماؤهن، بالإضافة إلى اسميْ ديغو وإيرين بوهوس، كانت مرسومةً باللون الوردي على حائط غرفة نومها. منزلها، قالت فريدا، هو منزل هؤلاء كلهم[1]. على الرغم من أنها ما يزال لديها أصدقاء أوفياء من الرجال - كارلوس پيليكير، في سبيل المثال، كان يأتي ليراها في كثيرٍ من الأحيان، وحذا حذوه بعض الكاتشوتشا - كانت أكثر عجزاً من أن تخرج من منزلها بحثاً عن صحبة الرجال.

بعض أصدقائها المخضرمين كانوا قد صدُّوا عنها[2] بسبب ثلة الأصدقاء المقرَّبين الذين كانوا يحيطون بفريدا كما لو كانوا حرس ملكة. ومع ذلك يوجد شيء مؤثر ونمطي في هذا التجمع من النساء المحيطات بسرير فريدا خلال سنواتها الأخيرة. وبما أن النساء هنَّ حاملات الحياة، كنَّ كذلك المصاحبات التقليديات للموت.

كان ديغو الآن يتملَّق صديقاته كي يغدين صديقات مقرَّبات لها، ويطلب منهن أن يزرنها، أن يقضين الليل معها. غالباً ما تكون عدوانيةً في سحاقها. صُدمتْ إحدى صويحباتها[3] حين قبّلتها فريدا قبلة الوداع في شفتيها بحيث إنّها نحّتها جانباً، وهوتْ فريدا أرضاً. تتذكّر راكيول تيبول غيظ فريدا[4] حين رفضتْ عروض فريدا؛ راكيول التي كانت تعيش مع آل ريڤيرا في كويواكان، تعيّن عليها أن تذهب كي تسكن في استوديو سان أنجيل، وبهذا منحتْ

1- منزلها، قالت فريدا، هو منزل هؤلاء كلهم: الكلمات على جدار فريدا تبدأ بـ «منزل...» - ك.

2- بعض أصدقائها المخضرمين كانوا قد صدّوا عنها: لوبي مارين، حوار شخصي - ك.

3- صُدمتْ إحدى صويحباتها: حوار شخصي مع إحدى صديقات فريدا آثرتْ عدم كشف هويتها - ك.

4- تتذكّر راكيول تيبول غيظ فريدا: تيبول، حوار شخصي - ك.

فريدا مبرراً آخر كي تغدو منحرفة المزاج. ولأنها كانت غيورةً بسبب العلاقة الغرامية التي تشك أن ديغو أقامها مع تيبول، حاولتْ أن تشنق نفسها[1] من ظُلَّة سريرها، وكانت ستلفظ أنفاسها لولا أن ممرضتها وجدتها وأنزلتها في الوقت المناسب.

كما تروي تيبول قصة انتحار فتاة مصابة بتلفٍ في الدماغ[2] (كان لديها شرخ في الجمجمة)، وكانت هذه شقيقة أحد زبائن فريدا الدائمين والتي رفضتْ فريدا عروضها بازدراء:

كانت الفتاة متعلقةً جداً بفريدا. كانت فريدا قد شعرتْ بالاشمئزاز منها. حين رجعتُ إلى استوديو سان أنجيل، اغتنمَتِ الفتاة فرصة غيابي، وكالدّابة، دلفتْ إلى المنزل كي ترى ما إذا بمستطاعها أن تتصل جسدياً بشكلٍ من الأشكال مع فريدا. ولأنها سحاقية عدوانية، قالت الفتاة [إن لم تكترثي بي سأقتل نفسي]. نزلتْ إلى غرفة الطعام الصغيرة، تناولتْ سمّاً، صعدتْ درجات السلّم، وهوتْ ميتةً عند قدم سرير فريدا. تشوتشو هو الذي اتصل هاتفياً بديغو كي يخبره بالحدث المروِّع، أما الأخير فقد ضحكَ ضحكاً هستيرياً ولم يستطعْ السيطرة على نفسه ومن ثم رتّب إجراءات رفع الجثمان وكي لا تصل القصة إلى الصحافة. لم يظهرْ الخبر في الصحافة أن فرداً ما انتحر في حجرة نوم فريدا.

إضافةً إلى كريستينا، ربما كانت جوديث فيريتو المرأة الأقرب إلى فريدا خلال هذه الأعوام الأخيرة. يتذكّرها أليخاندرو غوميث أرياس[3] بوصفها

1- حاولتْ أن تشنق نفسها: فيريتو، حوار كرومي - ك.

2- كما تروي تيبول قصة انتحار فتاة مصابة بتلفٍ في الدماغ: تيبول، حوار شخصي. كما قيل كذلك إن الفتاة لم تنتحرْ بل أن فريدا هي التي قتلتها فعلاً، والتي، أي فريدا، في نوبة غضب، ضربتها بمطرقتها [حوار شخصي مع صديقة (أو صديق) لديغو وفريدا رفضت (رفض) ذكر هويتها (هويته)].

روتْ جوديث فيريتو لكارين وديفيد كرومي قصةً ربما تكون أيضاً نسخةً ثالثة من الميتة نفسها. بحسب فيريتو، أن فتاةً ما ماتتْ في منزل فريدا بسبب التهاب الدماغ المُعدي. كانت فريدة في حالة أزمة وكان من المستحيل عليها تقريباً أن تهدأ. كان يتعيَّن علينا أن نغادر المنزل بنحو إلزامي كي ننتقل إلى شقتي نحو شهر - ك.

3- يتذكّر أليخاندرو غوميث أرياس [فيريتو]: غوميث أرياس، حوار شخصي - ك.

امرأةً طويلة القامة، حسنة الهندام، ذات شعر أسود كانت تشدد على صفاتها الذكورية من خلال لبسها جزمتين سوداوين عاليتين. إلّا أنّها كانت رقيقةً، لطيفةً. وعلى غرار ممرضات خصوصيات كثيرات، أتتْ جوديث كي تشعر بحبٍ مِلْكي نحو فريدا. كانت مقتنعةً بأنها تعرف ما هو الأفضل لمريضتها وأنّ الأطباء، الأصدقاء، الصديقات، دييغو - وحتى فريدا نفسها لم يكونوا يعرفون ذلك. كانت فريدا تتمرَّد أحياناً: «أنتِ أشبه بجنرال فاشي[1] تفرضين الأشياء عليّ وتُكرهينني على القيام بها»، هكذا كانت تقول محتجّةً. ومن حينٍ إلى آخر، كانت تغدو ساخطةً مع ممرضتها بحيث إنّها تصرخ عليها أو تركلها. وفي مرات عدّة كانت ترمي جوديث خارج المنزل، لمجرد أن تستدعيها كرةً أخرى، قائلةً: «أنتِ الشخص الوحيد الذي بمستطاعه أن يساعدني». أشارتْ جوديث إلى أنه عادةً حين كانت فريدا تطردها فلأن حالتها الصحية كانت تتدهور بسرعة.

أما فيما يتصل بالأشخاص الذين أحبتهم، كانت فريدا قد صمَّمتْ على أن تُربط ممرضتها بها، لكنها حين نفذتْ ذلك، أحستْ بالاختناق والإثم. «أعتقد أني صقلتُ مشاعركِ[2] من أجل مصلحتي، كي أستخدمها بطريقةٍ جيدة لي»، قالتْ لجوديث، «أُريدكِ أن تُغرمي بي، أن تعتني بي بالطريقة التي تفعلينها الآن، إنما لا أُريدكِ أن تعاني كثيراً جداً... كثيرٌ من أصدقائي المقرّبين وصديقاتي المقرّبات يعرفون أني كنتُ أتعذّب طَوَال حياتي، إنما لا أحدَ يشاطرني عذابي، ولا حتى دييغو. دييغو يعرف كم كنتُ أتعذّب، لكن أن تعرفي شيء وأن تتعذبي معي شيءٌ آخر». أصبحتْ ممرضتها تقريباً جزءاً من فريدا، وهذه طريقةٌ أخرى كي تمدّ نفسها في العالم وأن تجرّ العالم إلى كيانها.

«باشرتُ العمل معها[3] خلال ساعات الليل وخلال ساعات النهار أيضاً»، تذكّرتْ جوديث، «لأنها كانت وحيدةً تماماً، باستمرار، إنما خاصةً خلال الليل، حتى حين تكون محاطةً بعددٍ غفيرٍ من الملأ... في يديْ تكون أشبه بطفلة. في مراتٍ كثيرة كنتُ أحسُّ أنها مثل طفلتي، لأنها كانت تتصرف

1- «أنتِ أشبه بجنرال فاشي»: فيرينو، حوار كرومي - ك.
2- «أعتقد أني صقلتُ مشاعركِ»: م. س - ك.
3- «باشرتُ العمل معها»: م. س - ك.

هكذا. كان يحلو لها أن تنام بالطريقة التي ينامُ فيها الأطفال الصغار. كما لو أنها طفلةٌ صغيرة، من المفترض بكِ أن تنشدي لها أغنية أو تروي لها حكايةً، أو أن تقرأي لها شيئاً ما. كان سريرانا في الحجرة ذاتها. لا يمكنكِ أن تتصرفي كممرضة مع فريدا؛ الممرضة لا تستلقي مع مريضةٍ أو تجلس على فراش مريضةٍ ما. إنما مع فريدا ودييغو الأمر مختلف تماماً. لذا كنتُ أستلقي دوماً بجانبها كسندٍ لظهرها وكانت تسميني [دعامتها الصغيرة]. وأحياناً كنتُ أغني لها، ولدييغو أيضاً. بتلك الطريقة، تبدأ هي بالاستسلام للنوم. كانت تنام دوماً مع بعض العقاقير التي وصفها لها الطبيب. غالباً لا تؤثر فيها أكثر من ساعتين، اعتماداً على حالتها، بالطبع. طَوَال هذا الوقت، قبل أن تغفو، أكون بجوارها. كانت تطلب مني سيجارةً أخرى، وفي آخر لحظة يكون لديها على الدوام سيجارة في يدها. حين يكون باستطاعتي أن أرى أن يدها لم تعدْ تقوى على حملها وأن اتجاهها لم يكنْ صحيحاً بالنسبة لفمها، أسألها ما إذا تريد مني أن آخذها منها. تقول لي: [لا] بحركةٍ ما لأنها لم تكنْ قادرةً على التكلّم، مع أنّها كانت قادرةً على الفهم. كانت ما تزال تستمتع بالسيجارة. كنتُ أراقبها إلى أن تحلَّ اللحظة التي أستطيع فيها أن آخذها منها من دون أن تعرف ذلك. هذا يعني أنها بدأتْ تنام».

«كانت تسألني دوماً [أرجوكِ لا تتركيني حالاً حين يداهمني النعاس وأنام. أريدكِ أن تبقي بجانبي، وإني أشعر بذلك حتى بعد أن أكون نائمةً، لذا لا تبتعدي عني فوراً]. أظلّ بجوار سريرها مدة ساعة كاملة أو أكثر إلى أن أعتقد أنها لن تعرف أني غادرتها. في تلك اللحظة أُعيدها إلى الوضع الصحيح على جنبها، وأضع وسائدَ معينةً تحت ظهرها كي تسندها. كنتُ أحاول أن أضع الوسادة تحت رأسها بشكلٍ مرتب ورقيق، لأن كلَّ شيء كان يسبّبُ لها وجعاً شديداً في جسمها. كنتُ أسمع على الدوام حين تتغيّر أنفاسها، وحين كانت تفيق من النوم تكون غاضبةً جداً في بعض الأحيان وتقول من فورها [إنكِ لا تنامين بسبب أنكِ تحرصين على سماع أنفاسي!]. لكني أعتقد أن هذا يُدخل السرور إلى قلبها».

بالضرورة، كانت حياة فريدا وحياة ديغو منفصلتين تماماً. كان روتين حياتيهما مختلفاً تماماً، كان يغادر للعمل في الثامنة صباحاً ويعود إلى المنزل

في وقتٍ متأخر، عادةً بعد أن تكون فريدا قد تناولتْ عشاءها. كانا ينامان في جزأين مختلفين من المنزل، فريدا في الطابق الأعلى في الجناح الحديث، دييغو في الطابق الأسفل في حجرةٍ كانت، بنحوٍ مناسب، تطل على حجرة الطعام. «كانا يقيمان معاً[1]، إنما منفصلان»، قالت فيريتو.

لأنها عاجزة عن الحركة، لم يكنْ هنالك إلا القليل الذي تستطيع أن تقوم به فريدا من أجل دييغو. ذات مرة كانت قادرةً على أن ترعاه كالأم، أن تطهو له وتلبي نزواته، وأن تعتني به حين يمرض؛ الآن لم يعدْ بوسعها أن تساعده (في العام 1952، كان لديه سرطان في عضو ذكورته[2]، المرض الذي قُضي عليه بوساطة العلاج بالأشعة السينية حين رفض البتر)، وكانت معاناتها وحدها التي تجعله قريباً جداً منها. ربما كانت محاولاتها المتكررة في الانتحار لا شيءَ سوى طريقةٍ كي تُظهر له كم كانت تكابد من آلام وعذابات. لكنه بوصفه رجلاً ذا شهية مُتقدة لجوانب الحياة كلها، لم يسعه أن يحصر نفسه في إطار حياةٍ تكون فيها العناية بفريدا هي شغله الشاغل. تارةً يكون رقيقاً لطيفاً، وطوراً يكون فظاً قاسياً، كان دوماً رجلاً لا يُمكن التنبؤ به. وحصلتْ شجارات مروِّعة وحقب معينة من الفراق والانفصال، ومع أنّها كانت تقول في كثيرٍ من الأحيان إلى أصدقائها وصديقاتها إنها لم تعدْ تبالي بعلاقاته الغرامية لأنه «يحتاج إلى امرأةٍ ما كي تعتني به»[3]، ومع أنّها كانت تطلب من صديقاتها أن يعتنين بدييغو، ومشيرةً ضمناً إلى أنهن يجب أن يهتممن به اهتماماً رومانسياً، حين لا يكون معها، كانت تنادي عليه في كَرْب في يومياتها:

> ليتني أنال ملاطفاته مثلما يلاطف الهواء التراب. إن حضوره الشخصي فعلاً يجعلني أكثر سعادةً. إنه يبعدني عن الشعور بالكآبة الشديدة. ما من شيء يكون عندئذ عميقاً جداً في داخلي، نهائياً تماماً. إنما كيف يتسنى لي أن أشرح له حاجتي الماسة للرقة واللطف! وحدتي هي وحدة أعوام طويلة. بنيتي تتكيّف بشكل سَيِّئ لأنها غير متناغمة. في اعتقادي أنه من الأفضل أن أذهب، أن أذهب، *أن أهرب*. دعْ كل شيء يمر في لحظة، *Ojalá* [تمنى ذلك].

1- «كانا يقيمان معاً»: م. س - ك.

2- كان لديه سرطان في عضو ذكورته: ريفيرا، «فني، حياتي»: 234 - ك.

3- «يحتاج إلى امرأةٍ ما كي تعتني به»: كاسترو، حوار شخصي - ك.

«إني أحبُّ ديغو أكثر من أيّ وقتٍ مضى»[1]، قالت لصديقها الصحفي بامبي قبل وفاتها بزمنٍ طويل، «وأتمنى أن أكون مفيدةً له في شيءٍ ما وأن أواصل الرسم بكل السعادة *alegría* وأتمنى ألا يحصل شيء لديغو، لأنه في اليوم الذي يلفظ فيه أنفاسه سأذهب معه مهما كانت الظروف. سيوارونا الثرى معاً. قلتُ سابقاً [لا تعوّلوا عليَّ بعد رحيل ديغو]. لن أحيا من دون ديغو، ولا أقدر أن أفعل ذلك. بالنسبة لي هو طفلي، ابني، أمي، أبي، حبيبي، زوجي، أشيائي كلها».

العزلة والألم اللذان ملأا فريدا بـ«الكآبة الشديدة» قد ابتهجا في كانون الأول/ ديسمبر 1952 من خلال مشاركتها في إعادة رسم «لا روزيتا». بعد أن لاحظتْ أن جداريات طلبتها الأبكر قد بهتتْ، قررتْ أنه يجب استبدالها. هذه المرة، كان الفنانون المساهمون قد ضمّوا إليهم اثنين من الـ«Fridos» (غارثيا بوستوس واسترادا)، فضلاً عن مجموعة من مساعدي ريڤيرا وبطانته. رسم الطلبة دراسات وبمساعدة فريدا، اختاروا أفضل التصاميم. كانت قد تولتْ إدارة المشروع، وهي تمشي على العكازين إلى الخارج متجهةً نحو الباركي تراقب عمل أتباعها.

كانت الجدران قد أُعيد طلاؤها باللوحات الجصّية في بحر يومٍ واحد وبمواضيع جديدة، هذه المرة تضم وقائع وجدانية شائعة جداً وأفراداً مشهورين شائعين. كانت ماريا فيلكس قد رُسمتْ في صورتين ذاتيتين. في إحدى اللوحتين كانت جالسة على غيمة فوق مجموعة من الرجال مرسومين بالمقلوب كانوا يصوّرون عنوان اللوحة: («*El mundo de cabeza por la bellaza*») (العالم بالمقلوب مغرمٌ بالجمال). أما القسم الثاني فيُظهِر فريدا وهي ترتدي ثوب التيهوانا بجوار أركادي بويتلر. إنها تحمل حمامة سلام، وإلى الأسفل منها لفيفة من الورق كُتبتْ عليها الكلمات الآتية: «نحن نحب السلام». فريدا نفسها اختارَتِ التجمُّع[2] الذي يضم ريڤيرا وإلى جانبيه ماريا فيلكس وپيتا آمور.

1- «إني أحبُّ ديغو أكثر من أيّ وقتٍ مضى»: بامبي، «Un Remedio de Lupe Marín»: 3 – ك.

2- فريدا نفسها اختارَتِ التجمع: خوليو غارسيا سكيرير Scherer، Satira Fina, Nunca Enmohina، قصاصة جريدة غير مؤرخة، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

مع أنّ فريدا قالتْ إن الجداريات كانت رُسمتْ «من أجل المتعة الخالصة»[1]، من أجل الـ «*alegría*» الخالصة، ومن أجل سكان كويواكان، «وأنه كان المُراد بها أن تُنعش» الروح الانتقادية، المكسيكية بنحوٍ متعمَد التي شجعتْ أفضل رسامينا ونقّاشينا في الربع الأول من القرن العشرين، من بينهم، خوزيه غوادالوپي پوسادا وساتورينو هيران، الزخرفات الجديدة لـ «لا روزيتا» (فُقدتْ حين سُوِّيَ البار مع الأرض) شعبيتها الأصيلة أقل بكثير وكذلك مكسيكيتها من نسخ العام 1943. كانت المواضيع محنكةً في النكات التي تفهمها شريحة محددة من المجتمع والشخصيات المشهورة، الأصدقاء المقرّبين من آل ريڤيرا، بدلاً من الفلاحين *campesinos* مجهولِي الأسماء الذين يرمزون لثيمات الپَلكَه والورد: كان هنالك حتى كلام حول تغيير اسم بار الپَلكَه *pulquería*[2] إلى شيءٍ من قبيل «أحباب ماريا فيلكس». وهكذا كانت إعادة رسم «لا روزيتا» حادثة اجتماعية للأشخاص المثقفين أكثر مما هي مجهود لتجديد ثقافة «الشعب». بدا كما لو أن فريدا ودييغو كانا يسليان نفسيهما باستعارة تقليدٍ شعبي وتحويل بار الطبقة العاملة إلى احتفاء بالبوهميين المتحدرين من طبقات عليا.

كان افتتاح الجداريات الجديدة قد حُدد موعده ليتزامن مع عيد ميلاد ريڤيرا السادس والستين، في 8 كانون الأول/ ديسمبر. كانت فريدا تُريد أن يكون هنالك حفلة كريسماس *posada* تقليدية مع موكبٍ من الضيوف ينشدون الأغاني فيما هم يقطعون الشوارع متجهين إلى الأبواب المُشرعة للمنزل الأزرق؛ كان من المؤمل أن يغدو القصف واللهو حدثاً أكثر شهرةً من أول افتتاح لـ «لا روزيتا». تذكّرتْ روزا كاسترو حقبة ما بعد الظهر الباهرة إنما الغريبة[3]. كانت فريدا تتكلّم لروزا عن تعاسة أن تكون مغلّفةً بكورسيهات طب وجراحة الكسور، حين صرختْ بغتةً، في الغسق، «هذا يكفي!» مزقَتِ الـ «كورسيه» واندفعتْ مسرعةً كي تنخرط في القصف واللهو، تاركةً روزا كاسترو تراقب الضيوف الذين كانوا يتجولون هنا وهناك في أنحاء المنزل

1- «من أجل المتعة الخالصة»: م. س - ك.

2- كان هنالك حتى كلام حول تغيير اسم بار الپَلكَه *pulquería*: مونروي، حوار شخصي - ك.

3- حقبة ما بعد الظهر الباهرة إنما الغريبة: روزا كاسترو، Galería del Mundo – Recordando a Frida Kahlo. *El Día* (Mexico City)، 19 تموز / يوليو، 1966 - ك.

من دون نظام. تتذكّر روزا بنحوٍ خاص مَشهد ملل فريدا. هناك، متدلّيةً من عوارض خشبية في سقفٍ مائل – تلك العوارض الخشبية ذاتها التي عُلّقتْ فريدا منها فيما كانت تنتظر أحد مشدّاتها الجصّية كي يجف – عددٌ كبير من تماثيل يهوذا الإسخريطوني وقد كسته فريدا بثيابها هي وثياب دييغو. كانت تتمايل وتدور، عظامها الكرتونية تصطدم بالتدفق المستمر للملأ الذين كانوا يدخلون الحجرات ويخرجون منها من دون انقطاع.

وفيما هي تصرخ خارجاً في الشارع نادتْ على روزا كاسترو أن تأتي إلى الباب. هي ذي فريدا، شعرها محلول ومبعثر ومنسدل على كتفيها، وجهها تلوح عليه تعابير الفرح الوحشي الذي لا بدّ أنه كان يُعزى جزئياً إلى العقاقير التي تعاطتها كي يكون بمستطاعها أن تتحمل وجع المشي من دون إسناد الـ «كورسيه». سارتْ مترنّحةً صوب منزلها، ذراعاها مرفوعتان فوق رأسها، صوتها ينخرط في الضوضاء العامة للحَشد الذي كان يتعقبها. في ضوء المساء الكليل، كانت ثَمَّة غيمة غبار تتلاطم كالموج حول المحتفلين. كان بالمستطاع سماع صوت فريدا، إذ كان أعلى من ضجيج المحتفلين الذين كانوا يغنون، ويقهقهون، ويصفّرون. «لن يتكرر هذا!»، كانت تصرخ بانتصار، مُشيرةً إلى احتجازها في داخل المشدّات، «لن يتكرر هذا، مهما حصل! لن يتكرر البتَّة!».

الفصل الثالث والعشرون

ثناء وتقدير لفريدا كاهلو

بضعة شهور بعد الافتتاح الثاني لـ«لا روزيتا»، في ربيع العام 1953، قررتْ لولا ألفاريث براڤو أن تنظّم معرضاً لرسوم فريدا في Galería Arte Contemporaneo الواقع في أمبيريس 12، في «المنطقة الوردية» للمدينة، وهي منطقة حديثة الطراز. «كانوا قد قاموا توّاً بزرع عظم[1]»، ولسوء الحظ، كان العظم مريضاً، وتعيّن عليهم أن يرفعوه من جديد»، تذكرتْ، «أدركتُ أن موت فريدا بات قريباً جداً. إني أعتقد أن مظاهر التشريف يجب أن تُقدَّم للأشخاص فيما هم ما يزالون على قيد الحياة كي يستمتعوا بها، لا بعد أن يصبحوا في عِداد الأموات». اقترحتْ هذا الرأي على ديغو. تحمس للفكرة، وكلاهما أخبرا فريدا بها. «كان تصريحاً مفرِحاً جداً بالنسبة لها، وفعلاً تحسّنتْ صحتها على مدى بضعة أيام، بينما كانت تخطط للمسألة وتفكر فيها. كان الأطباء يعتقدون أن حالتها الصحية لن تسوء أكثر وربما منحها هذا الأمر تشجيعاً».

كان العرض هو أول معرض انفرادي لفريدا كاهلو في بلدها الأصلي، وكان بالنسبة لفريدا، التي دمّرها المرض، انتصاراً. بعثتْ دعوات فولكلورية[2] فاتنة – كتيبات صغيرة مطبوعة على ورق ملوّن، كانت قد ربطتها بأشرطة صوف زاهية الألوان. كانت الرسالة بشكل قصيدة شعبية «بالاد» مكتوبة بخط فريدا:

مع الصداقة والحب
النابعين من القلب

1- «كانوا قد قاموا تواً بزرع عظم»: دولوريس ألفاريث براڤو، حوار كرومي – ك.

2- دعوات فولكلورية: أرتورو غارسيا بوستوس لديه دعوة في أرشيفه الشخصي – ك.

من دواعي سروري البالغ أن أدعوك
إلى معرضي المتواضع.

في الثامنة مساءً
- بما أنه، على كل حال، لديك ساعةٌ يدوية -
سأنتظرِكَ في غاليري
لولا ألفاريث براڤو.

إنه في أمبيريس اثنا عشر
وأبوابه مفتوحةٌ على الشارع
بحيث إنكَ لن تضيع
لأن هذا هو كل ما سأقوله.

وكل ما أريده منكَ هو أن تخبرني
برأيكَ السديد والمخلص.
أنت شخصٌ متعلّم
ومعرفتك من الدرجة الأولى.

هذه الرسوم
رسمتُها بيديَّ
وهي تنتظر على الجدران
كي تهب السعادة الغامرة لأشقّائي.

حسناً، يارفيقي *cuate*،
بصداقةٍ حقيقية،
أشكرك على هذا من صميم قلبي
فريدا كاهلو دي ريڤيرا.

كما طبع الغاليري كرّاسةً[1] ملوّنةً أطلقتْ فيها لولا ألفاريث برافو على فريدا «امرأة وفنانة عظيمة» وصرّحتْ بالحقيقة الجلية التي مفادها أن فريدا استحقتْ هذا الثناء منذ أمدٍ بعيد.

حين دنتْ ليلة الافتتاح[2]، كانت فريدا في حالةٍ صحية لا تُحسد عليها بحيث إنّ الأطباء منعوها من الحركة. إلّا أنّها لم تشأ أن تفوّتْ فرصة رؤية معرضها قبل افتتاحه الرسمي في اليوم التالي، ووضع اللمسات الأخيرة عليه. وبشكلٍ من الأشكال كان حضورها قد أصبح، بزخمه الخاص، حَدَثاً. ظلتْ هواتف القاعة الفنية ترن من دون انقطاع: هل ستكون فريدا هنا؟ هل هي مريضةً فعلاً بأنها لن تتمكن من الحضور؟ اتصل مراسلون صحافيون متخصصون بالفنون من المكسيك ومن الخارج يسألون عن المعرض. علمتْ لولا ألفاريث برافو قبل يوم واحدٍ من الافتتاح أن صحة فريدا انعطفتْ نحو الأسوأ مجدداً، إلّا أنّها ما زالتْ تصرّ على المجيء إلى الافتتاح. سوف ترسل سريرها كي يكون بمستطاعها الحضور وهي مستلقيةً على فراشها. بعد مضي سويعات قلائل، وصل السرير ذو الملصقات الأربعة، وانطلق كادر القاعة الفنية يرتبون الرسوم ثانيةً كي يضموا السرير باعتباره جزءاً من المعرض.

في يوم الافتتاح، تعاظم التوتر. كان كادر الغاليري يشمّرون عن سواعدهم ويعملون بصخب واهتياج كي يرتبوا الرسوم بأفضل صورةٍ ممكنة، يدققون في الرقع «الليبلات» الملصقة على اللوحات، يرتبون الأزهار، ويتأكّدون من أن البار مجهّز، وأن الكؤوس موضوعة في صفوف منتظمة والثلج جاهز. وكجزء من عادة الغاليري، قبيل الساعة المحددة، يغلق الكادر الأبواب كي

1- كما طبع الغاليري كراسةً: توجد نسخة في أرشيف فريدا كاهلو. كان المعرض يُدعى: primicias para un Homenaje a Frida Kahlo (خطوات تمهيدية لثناءٍ وتقدير لفريدا كاهلو)، لأن ثَمّة معرضاً استعادياً أكبر كان يُخطط له «المعهد الوطني للفنون الجميلة». وحين جرى ما جرى لم يُقمْ هذا المعرض قط. قال رودريغويث (حوار شخصي) إنه أُلغي بسبب الفضيحة التي حصلتْ تالياً حين تحوّل مأتم فريدا إلى فعل سياسي. كان من المُزمع أن يُقام المعرض في صيف العام 1954 – الوقت الذي توفيتْ فيه فريدا – ك.

2- حين دنتْ ليلة الافتتاح: هذا الوصف استند على حوار كرومي مع دولوريس ألفاريث برافو، حوار شخصي – ك.

يمنحوا أنفسهم لحظةَ سلام وطمأنينة كي يتأكدوا من أن المكان نظيف ومنظّم تنظيماً جيداً. في هذه اللحظة تحديداً، تتذكّر لولا ألفاريز برافو، تجمَّع حشدٌ قوامه مئات الأشخاص في الشارع: «كان هنالك ازدحام مروري في خارج القاعة[1]»، وحتى أن الملأ كانوا يدفعون الباب، لأنهم كانوا يصرّون على دخول القاعة الفنية فوراً. لم أكنْ أرغب بأن يدخلوا قبل وصول فريدا، لأنه سيكون صعباً عليها الدخول حين يكتظُّ الغاليري بالجمهور». في الختام، أُرغم الغاليري على فتح أبوابه خشيةَ أن يكسرها الحشد المتململ.

بعد دقائق من تدفُّق الضيوف إلى داخل القاعة، سُمعتْ صفارات الإنذار في الخارج. هرع الجمهور إلى الباب وذُهلوا لما رأوا سيارة إسعاف رفقة دراجة نارية وفريدا كاهلو محمولةً على نقالة مستشفى، تُنقل من السيارة إلى داخل معرضها. «صُعق المصورون الفوتوغرافيون والمراسلون الصحافيون[2]»، تقول لولا ألفاريث برافو، «كانوا تقريباً في حالة صدمة. تركوا آلات التصوير خاصتهم على البلاط. لم يتسنَّ لهم أن يأخذوا أيّة صورةٍ لهذا الحَدَث».

كان أحدهم، لحسن الحظ، يمتاز بسرعة البديهة كي يأخذ صورةً لهذه اللحظة الاستثنائية في حياة فريدا. هذه اللقطة تُظهرها بلباسها المحلّي وحليّها، مستلقيةً على النقالة. بينما كانوا يحملونها إلى داخل الغاليري، كان الأصدقاء والصديقات يرحّبون بها ويلقون عليها السلام. الدكتور أتل العجوز، الأعرج، ذو اللحية البيضاء، الرسام الأسطوري، الثوري، والمتخصص بدراسة البراكين، خفّض بصره متطلعاً إليها، وعلى وجهه يلوحُ تعبيرٌ عميق. كانت عينا فريدا الواسعتان، المحدّقتان تهيمنان على وجهها الغاضب؛ من دون ريب كان يجب أن يجرّوها بمشقّةٍ بالغة.

وضعوها في سريرها في وسط الغاليري. ثُبِّتَ هيكل عظمي مُكشّر ليهوذا الإسخريوطي في السطح الداخلي لظُلّة سريرها المبطنة بالمرآة حيث وجهه إلى الأسفل كما لو أنه يراقبها. كانت هنالك ثلاثة أشكال بشرية أصغر ليهوذا تتدلّى من الظُلّة، ولوح الرأس ذي الملصقات الأربعة مُغطّى بصور

1- «كان هنالك ازدحام مروري في خارج القاعة»: دولوريس ألفاريث برافو، حوار كرومي – ك.
2- «صُعق المصورون الفوتوغرافيون والمراسلون الصحافيون»: م. س – ك.

أبطال فريدا السياسيين، صور فوتوغرافية للأسرة، للأصدقاء ولديغو. أحد رسومها يتدلّى من لوح قدم السرير. كان من المؤمَّل أن يبقى السرير في المعرض حتى بعد الافتتاح، كانت وسائدُه المطرَّزة تعبق بعطر شياباريللي «الصادم».

ومثل واحدة من القدِّيسات اللواتي لبسن ثياباً مُسرفةً يستلقين على ملاءات من الساتان وهُنّ معزَّزات في الكنائس المكسيكية، كانت فريدا قد نالَتِ اهتمام الأصدقاء والمعجبين. «طلبنا من الملأ أن يتابعوا المشي»[1]، قالت لولا ألفاريث براڤو، «كي يلقوا عليها التحية وأن يركزوا على معرضها بالذات، لأننا كنا نتوجس خيفةً من احتمال أن يخنقها الحشد. كان هنالك فعلاً رهطٌ من عامة الناس – ليس فقط أشخاصٌ من دنيا الفَنّ، من النقاد الفنيين ومن أصدقائها وصديقاتها، بل يوجد جمهورٌ واسع غير متوَّقع أتوا في تلك الليلة. وحلّتْ لحظةٌ تعيّن علينا فيها أن نأخذ سرير فريدا خارجاً إلى الشرفة الضيقة في الهواء الطلق، لأنها لم تعدْ قادرةً على التنفس بسبب شدَّة الزحام».

لعب كارلوس پيليكير دور شرطيّ مرور[2]، وراح يشتّت الحشد حين تجمَّعوا حول فريدا وباتوا قريبين جداً منها، وألحَّ على الضيوف أن يكوّنوا طابوراً كي يهنّئوا الفنانة واحداً واحداً. حين أقبل الـ «Fridos» إلى سريرها، بادرتهم فريدا بالقول: «ابقوا معي[3] برهةً قصيرةً، يا أولاد *chamacos*»، لكنهم لم يستطيعوا أن يتوانوا، لأن مهنّئين آخرين كانوا يلحّون عليهم أن يفسحوا لهم المجال.

سُكب الشراب. كانت جلبة الكلام قد اخترقتها أصوات القهقهات العالية بينما كان الجمهور يمتّعون أنفسهم بالنكات المنطلقة بغتةً ويرحبون بأصدقائهم. كانت واحدةً من تلك الحفلات التي تبلغ فيها الإثارة حِدّةً محمومةً. جميع الحاضرين وجدوا في تلك الحفلة حَدَثاً بارزاً منقطع

1- «طلبنا من الملأ أن يتابعوا المشي»: م. س – ك.

2- لعب كارلوس پيليكير دور شرطي مرور: موريلّو سافا، حوار شخصي – ك.

3- «إبقوا معي»: مونروي، حوار شخصي – ك.

النظير. كانت عينا كارلوس پيليكير مُخْضَلَّتَين بالدمع[1] وهو يقرأ بصوتٍ عالٍ قصيدةً كتبها عن فريدا، التي شربَتِ الخمر وأنشدَتِ الـ «*corridos*» مع ضيوفها. طلبتْ من كاتب أندريس هينيستروسا أن يغني «La Llorona» (المرأة الباكية)[2]، وأنشدتْ كونتشا ميشيل أغاني أثيرة أخرى، وقف الضيوف في حلقةٍ حول الملصقات الأربعة ورفعوا عقيرتهم بالغناء:

Esta noche m›emborracho

Niña de mi corazon

Mariana sera otro día

y verán que tengo razón.

(هذي الليلة سأسكرُ

يا طفل فؤادي

غداً يومٌ آخر

وسترى أني على ما يرام).

حين أخبر الدكتور ڤاليسكو و پولو ديغو أنه يعتقد أن فريدا قد هدّها التعب والإعياء ويجب أخذها إلى المنزل، كان ديغو منخرطاً تماماً في فعاليات الحفل البهيج بحيث إنّه لم يعره أي اهتمام. صرف الطبيب بشتيمةٍ معتدلة قائلاً: «*Anda hijo te voy a dar!*» (انصرفْ بسرعة، يا فتى، وإلا سأجعلكَ تنالها!)[3].

ومثل جماجم الحلوى التي أُغرمتْ بها، أو مثل يهوذا الإسخريوطي

1- كانت عينا كارلوس پيليكير مخضلتين بالدمع: موريلّو سافا، حوار شخصي - ك.
2- طلبتْ من الكاتب أندريس هينيستروسا أن يغني «*La Llorona*» (المرأة الباكية): هينيستروسا، حوار شخصي - ك. أندريس هينيستروسا (1906 - 2008): كاتب وسياسي مكسيكي. ناهيكَ عن كونه ناثراً وشاعراً أُنتخب هينيستروسا لـ «الهيئة التشريعية»، وخدم ثلاث دورات في مجلس النواب وكان عضو مجلس الشيوخ عن ولاية أواكساكا للمدة بين سنتي 1982 و1988 - م.
3- إنصرف بسرعة، يا فتى، وإلا سأجعلكَ تنالها!: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي - ك. أي بمعنى: إغربْ عن وجهي، وإلا تنال ضرباً مبرِّحاً - م.

المكشَّر، كان افتتاح معرض فريدا مروِّعاً مثلما كان مُبهجاً. «كل المعاقين في المكسيك[1] جاؤوا كي يطبعوا قبلةً على خدّ أو جبين فريدا»، يتذكّر أندريس هينيستروسا، ويصف شتى الرسامين المكسيكيين ممَن حضروا: «ماريا إيزيكوريدو[2] وصلتْ مدعومةً من الأصدقاء وأفراد أسرتها لأنها كانت عاجزةً. انحنتْ كي تقبّل جبين فريدا. غويتيا، عليلاً وشاحباً شحوب الموتى، وصل من كوخه الواقع في كسوجيميلكو بثيابه الريفية ولحيته الطويلة. وكذلك رودريغويث لوثانو[3]، الذي كان معتوهاً. أقبل الدكتور أتل. كان في الثمانين من عمره. كانت لديه لحية بيضاء وعكازتان، لأن إحدى ساقيه كانت قد بُترتْ منذ عهدٍ قريب. إلّا أنّه لم يكنْ مكتئباً. انحنى على سرير فريدا وضحك ضحكاً صاخباً على بعض النكات التي تهزأ من الموت. هو وفريدا ضحكا على قدمه، وخاطب الناس قائلاً ألّا ينظروا إليه بشفقة، لأن قدمه سوف تنمو مجدداً وسوف تكون أفضل من قبل. الموت، قال، يوجد فقط حين تخفقُ في إعطائه حياةً صغيرةً. هو موكبٌ من المسوخ، من مثل غويا، أو أشبه بالعالم ما قبل الكولومبي بدمه، بتشوّهه، وتضحيته».

«كانت فريدا مثبتةً تماماً[4]، إلاّ أنّها مُرهَقةٌ وعليلةٌ»، يتذكّر مونروي. «لقد تأثّرنا بشدة ونحن نرى أعمالها كلها قد جُمعتْ وأن عدداً غفيراً من الناس يحبّونها». غير أن طلبتها السابقين كانوا يحسّون، مثلهم مثل كثيرٍ من أصدقاء فريدا، أن الافتتاح كان إظهارياً[5]. «كان، المقصود به»، أشارتْ راكيول

1- كل المعاقين في المكسيك: هينيستروسا، حوار شخصي، وأندريس هينيستروسا، «Una *Alacena de Alacenas*»: 87-89 – ك.

2- ماريا إيزيكوريدو (1902 – 1955): رسامة مكسيكية، لأنها مولعة بالفن كرّستْ ردحاً طويلاً من وقتها كي تتعلّم تقنيات فنية جديدة. حين انتقلتْ أسرتها في العشرينيات إلى مكسيكو سيتي انصرفتْ إلى فنها، شغفها الوحيد، وهجرتْ زوجها. كانت تحرص في حياتها وفنها على أن ترسم فناً يعكس جذورها المكسيكية – م.

3- رودريغويث لوثانو (1894 – 1971): رسّام مكسيكي، عُرف بوصفه الكئيب للمكسيك بدلاً من المواضيع السياسية والاحتفالية التي كانت مهيمنةً أكثر على الفَنّ الجداري المكسيكي. وهذا يصح فعلاً على المرحلة البيضاء خاصته التي استخدم فيها ألواناً باردةً ومَشاهد تراجيدية تركز على الصور الآدمية التي تكون هياكلَ عظمية أو تشبه الأشباح – م.

4- كانت فريدا مثبتةً تماماً: مونروي، حوار شخصي – ك.

5- إظهاري exhibitionistic: صفة لكلمة الإظهار: وهي نزعة المرء إلى إظهار مقدراته أو إلى السلوك بطريقة تُلفت الأنظار إليه – م.

تيبول، «دراماتيكياً نوعاً ما[1]، ويشبه إلى حدٍ ما مَشهداً سريالياً، حيث كانت فريدا هي «عنقاء الليلة»، وهي تقدّم نفسها في الغاليري، مستلقيةً في سريرها. كان ذلك كله أشبه بصالة مسرح».

«كان الجميع هناك مع كلابهم»[2]، تقول ماريانا موريلّو سافا. «كانت فريدا متأثرةً جداً وهي ترحّب بالجميع. إلّا أنّها كانت فريدا مختلفة عن تلك التي عرفتُها وهي فتاة صغيرة. لم تكنْ طبيعيةً. بدا كما لو أنها كانت تفكر في شيءٍ آخر. كانت تتظاهر بأنها سعيدة، لكنها كانت تسعى بكل ما أُوتيتْ من قوة كي تظهر بمَظهر المرأة المبتهجة، الخالية من الهموم».

يقيناً إنه شيءٌ صحيح أن حضور فريدا حوّلَ الافتتاح إلى عرضٍ للوجدان والعاطفة الشخصيين، بدلاً من أن يكون احتفالاً فنياً. إنما لو أن فريدا قامتْ بإخفاء وجعها، سيكون ذلك نوعاً من الأداء كانت مغرمةً به - أداءً نابضاً بالحياة، مُدهشاً، إنسانياً بقوة، ومَرَضياً نوعاً ما، شديد الشبه بطريقتها في تقديمها نفسها للمجتمع self-presentation، وهي طريقة مسرحية بلا شك، في فنها.

ذُهلتْ فريدا بالنجاح الذي حقّقه معرضُها. وكذلك الغاليري ذُهِلَ بهذا النَّجاح. تتذكّر لولا ألفاريز برافو «تلقّينا اتّصالات هاتفية[3] من باريس، لندن، ومن أمكنةٍ عدّة في الولايات المتحدة الأمريكية، يسألون فيها عن تفاصيل معرض فريدا... كنّا مندهشين لأن كل الناس خارج المكسيك سمعوا به». تعيّن على الغاليري أن يمدّد مدة المعرض كي تغدو شهراً كاملاً تلبيةً لرغبات الجمهور، ولأن الصحافة أحبّته، أطْرَتْ بإفراط حضور فريدا البطولي في الافتتاح بالقدر نفسه الذي أبدتْ فيه إعجابها بعملها.

الرسّام، الشاعر، والناقد المميّز خوزيه مورينو فيللا صدم أفق توقع القراء في «*Novedades*» بإشارته التي ستظل أصداؤها تتردَّد عبر الأعوام: «من المستحيل»، كتب «أن نفصل حياة هذه الإنسانة الفريدة عن عملها[4]».

1- «كان، المقصود به... دراماتيكياً نوعاً ما»: تيبول، حوار شخصي - ك.

2- «كان الجميع هناك مع كلابهم»: موريلّو سافا، حوار شخصي - ك.

3- «تلقينا اتصالات هاتفية»: دولوريس ألفاريث برافو، حوار كرومي - ك.

4- «من المستحيل...أن نفصل حياة هذه الإنسانة الفريدة عن عملها»: جي. مورينو فيللا، «La Realidad y Deseo en Frida Kahlo» - ك.

رسومها هي سيرتها الذاتية». نشرتْ مجلة «*تايم*» أخبار معرض فريدا[1] في مقالةٍ تحمل عنوان «سيرة ذاتية لسيدة مكسيكية بقلمها». مع أن ذيوع صيتها ما يزال له صلة بالحقيقة التي مفادها أنها متزوجة من ديغو ريڤيرا، لم تعدْ «فريدا الصغيرة»، بل رسامة مشهورة بحقّها الشخصي. الصحفي الذي كتب المتابعة في الـ «*تايم*» روى قصة حادثة فريدا، زواجها، اعتزازها بقناعاتها الشيوعية. تنتهي المادة الصحافية بهذا التقييم المشؤوم لحالتها الصحية والمعنوية:

بعد رؤية معرضها الأسبوع الفائت، بوسع المكسيك أن تفهم الواقع الصعب لفريدا كاهلو. وحتى أنه أمسى أصعب. مؤخراً، حالتها ازدادتْ سوءاً؛ الأصدقاء والصديقات الذين يتذكرونها امرأةً ممتلئة الجسم، قويةً ونشيطةً صُدموا بمظهرها المُنهَك. لم يكنْ بمستطاعها الوقوف أكثر من عشر دقائق في كلّ مرّة، وثمّة تهديد بالغنغرينا في إحدى قدميها. إنما يومياً، ما تزال فريدا كاهلو تتقدم بصعوبة إلى كرسيها كي ترسم – حتى إذا لم يستغرقْ ذلك سوى برهةٍ قصيرة. «لستُ مريضةً»، تقول، «أنا محطمة. إلّا أنّي سعيدةٌ بكوني حيةً ما دمتُ قادرةً على أن أرسم».

في سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه، تذكّر ديغو معرض فريدا بزهو وسرور بالغين: «بالنسبة لي، الحَدَث الأكثر تأثيراً[2] في العام 1953 كان معرض فريدا الانفرادي في مكسيكو سيتي خلال شهر نيسان/ أبريل. كل مَن حضره لم يكنْ بوسعه إلا أن يتعجب من موهبتها العظيمة. وحتى أنا ترك فيَّ انطباعاً قوياً لما شاهدتُ كل أعمالها سويّةً». لكنه تذكّر أيضاً أنها في افتتاح معرضها قلّما كانت قادرةً على التحدّث: «فكرتُ تالياً أنها قطعاً أدركتْ أنها كانت تودّع الحياة».

لعلها كانت مُتعبةً ومُحطمةً، غير أنها كانت تودِّع الحياة بأسلوبها الشجاع. في يومياتها سجلتْ فريدا قائمةً، كنوع من قصيدة نثر، بعض الصور – «*الغزال الصغير*»، «*زهرة الحياة*» – التي كانت معلّقةً على جدران

1- نشرتْ مجلة «*تايم*» أخبار معرض فريدا: «*تايم*»، سيرة ذاتية لسيدة مكسيكية بقلمها – ك.
2- بالنسبة لي، الحَدَث الأكثر تأثيراً: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 283 – 284– ك.

معرضها[1]. الصورة الأخيرة، المعزولة بشكل مقصود عن الصور الأخرى، هي «*شجرة الأمل*».

الحياة الصامتة...	La Vida callada...
واهبة العوالم.	dadora de mundos.
الغزال الجريح	Venados heridos
ثياب تيهوانا	Ropas de Tehuana
ومضات البرق، آلام، شموس	Rayos, penas, Soles
أنغام مخفية	ritmos escondos
«الفتاة الصغيرة ماريانا»	«La niña Mariana»
الفاكهة التي كانت حيةً كثيراً جداً.	frutos ya muy vivos.
الموتُ يظلُّ على مبعدة مسافة معينة –	La muerte se aleja –
خطوط، أشكال، أعشاش	lineas, formas. Nidos.
أيدي تبني	Las manos construyen
عيون مفتوحة	los ojos abiertos

1- بعض الصور... التي كانت معلقةً على جدران معرضها: بحسب الصحافة (*Excelsior*، مراجعة غير موقعة من كاتب معين، 12 نيسان أبريل، 1953)، كان هنالك ستة وثلاثون رسماً، كلها من مجموعات شخصية ولا يوجد رسم واحد معروض للبيع. سجّلتْ كرّاسة المعرض قائمة بواحد وثلاثين رسماً، كل واحد منها يتألف من فقرة واحدة، أحد المداخل هو مجموعة الرسوم والأخر، يوميات فريدا. كما ضمَّ المعرض «*صورة ذاتية*»، رسمته فريدا في العام 1927 بقلم الرصاص، كثير من لوحات فريدا بحوزة موريلّا سافا، وعملان يعودان لمارتي آر. غوميث. أعمال عدة سُجلتْ في قائمة الكراسة غير منسوبة إلى مالكين محددين، وبعضها لا يمكن تحديد اسمها (في سبيل المثال، «*Mujer de Sarape*»، المُعار من فريدريك ديفز؛ «*بورتريه-ذاتي*»، مُعار من سرا. إيميليا موريسكي؛ و«*فريدا في ألسنة اللهب*»، المُعار من تيريزا پرونيثا. «*La Tierra Misma*» (الأرض نفسها) سُجّل في القائمة بوصفه مُعاراً من دولوريس ديل ريو. ربما هو رسم «*امرأتان عاريتان في غابة*»، عُرِّف بعنوان آخر – ك.

los Diegos sentidos
lágrimas enteras
todas son muy claras
Cósmicas verdades
Que viven sin ruidos

Arbol de la Esperanza
Mantente firme.

آل دييغو مليئان بالشعور
دموعٌ كاملة
كلها صافيةٌ جداً
حقائق كونية
تحيا من دون أصوات

شجرة الأمل
حافظي على صلابتكِ.

الفصل الرابع والعشرون

الليل يخيّم على حياتي

«كان يتعيّن عليَّ أن أتركُ لها خاتماً»[1]، تتذكر أدلينا زينديخاس ذلك اليوم في شهر آب/ أغسطس 1953:

بعد نصف ساعةٍ من الشك المُعذِّب، قرَّر أطباء فريدا أنَّ عليهم أن يبتروا رِجل فريدا اليمنى. كانت تقول لي على الدوام إنها تودُّ أن تملك خاتماً يحمل نقش الطاووس. طلبتُ منها أن ترسمه لي. «انظُري»، قالت لي، «لدي قليلٌ من الأحجار الصغيرة هنا. اذهبي إلى الشارع وفتّشي عن مزيدٍ منها». جمعتُ كدساً من الأحجار الصغيرة وأخذتُها إليها.

وصل الدكتور فاريل. كان مستعجلاً جداً وخاطبني قائلاً، [دعنا نرى الرِّجل]، لأنه لحظتها كان الألم لا يُحتمل. كان دييغو يائساً، وكمية الأدوية التي تناولتها مروِّعة.

أوّلَ مرة في أعوامٍ كثيرة، رأيتُ رِجلها. كانت جِدُّ مُعاقةً، منكمشةً، منحلّةً، بحيث إنّي لم أستطعْ أن أفهم كيف كانت قادرةً على أن تدّس قدمها في جزمتها. كان إصبعان من قدمها مفقودين. كان فاريل يفحص قدمها، يلمسها، واستغرق في تأمُّلٍ حزين. قالت له فريدا: [دكتور، ماذا ستبتر؟ إصبعاً آخر؟ ابترْ هذين الإصبعين حالاً]. وردَّ عليها قائلاً [إنكِ تعرفين، فريدا، أعتقد أنه لا جدوى من بتر إصبع قدمكِ، بسبب الغنغرينا. في اعتقادي، آن الأوان كي نقرر أنه من الأحسن أن نبتر رِجلَكِ].

ليتكِ سمعتِ الصرخة المدوّية التي أطلقتها فريدا! زعقتْ [كلا!] خرجتْ هذه الـ[كلا] من أحشائها. كانت شيئاً مثيراً للشفقة. كان شعرها محلولاً، كانت ترتدي زيّ تيهوانا، وكانت تكسوها ملاءات السرير، لكن

1- كان يتعيّن عليَّ أن أتركُ لها خاتماً: زينديخاس، حوار شخصي - ك.

القدم برزتْ من تحت الشراشف. كانت الرِجل نحيفةً جداً، كما لو أنها مكسورة، كما لو كانت الرِجل تتكئ عليها. ومن ثم التفتتْ من حولها وتطلعتْ إليّ وحدّثتني قائلةً [ما رأيكِ؟ أخبريني أيتها الخجولة *Timida*، ما رأيكِ؟].

وظللتُ أنظر إلى دييغو. كان يقبض بقوة على حافّة السرير. أجبتها: [حسناً، فريدا، لقد تعوّدتِ أن تسمي نفسكِ (*«Frida la coja, pata de palo»*) [فريدا العرجاء، ذات الرِجل الشبيهة بالإسفين]. ستكونين، إذاً، عرجاء. أنتِ الآن العرجاء التي تكابدُ عذاباً أليماً. رِجلكِ لا تساعدكِ على المشي، وتوجد الآن أرجلٌ صناعية جيدة جداً، وأنتِ من طراز البشر الذي يعرف كيف يتغلّب جيداً جداً على هذا النوع من المصاعب. ربما ستكونين قادرةً على المشي والتحرّك بنحوٍ طبيعي أكثر من هذه الرِجل التي لم تعدْ تنفعكِ كثيراً كما إنها تورثكِ أوجاعاً لا حدَّ لها وتجعلكِ عاجزةً. وإن المرض سوف لن ينتشر[1]. أنتِ، إذاً، لن تكوني بعد الآن {فريدا العرجاء}. فكّري في المسألة. لماذا لا تدعينهم ينجزون عملية البتر؟].

نظرتْ فريدا إلى دييغو. كان على شفير الدمع. لم يشأ أن ينظرْ إليّ. كان الدكتور فاريل يتطلّع إليّ ولسان حاله يقول [شكراً لك]. قالت فريدا [بما أنكِ تقولين هذا سأجري العملية]. التفتتْ وخاطبتِ الدكتور فاريل قائلةً [حضّرني للعملية الجراحية]. حين أخذني دييغو إلى المنزل، حدّثني قائلاً [سوف تلفظ أنفاسها؛ هذه العملية الجراحية ستقضي عليها].

في اليوم الذي سبق العملية، بعثتُ إلى فريدا غزال فخار صغير، واحد من تلك الغزلان التي زرعتَها مع بذور النعناع. كان لها قرد صغير فوقه. بعثتُ رسالةً تقول [هي ذي غزالكِ. أتمنى أن تكوني قد خرجتِ من العملية سعيدةً مثلما هو مع قرده الصغير]. وردّتْ عليه قائلةً [أدلينا أنتِ تشجعينني دوماً. غداً سأكون تحت مبضع الجراح. الآن سأكون فريدا العرجاء، صاحبة الرِجل الشبيهة بالوتد، من مدينة كويوتيس].

كانت فريدا تتظاهر بالشجاعة. «أتعرفون»[2]، قالتْ بمرح لأصدقائها،

1- لا ريب أن المرض المقصود هو الغنغرينا، وهو يعني حرفياً: تموت عضو معين من الجسم بسبب انقطاع الدم عنه Blood Supply لأسباب عدة – م.

2- «أتعرفون»: إيلينا پونياتوسكا، «El Museo Frida Kahlo» – ك.

«سوف يبترون قدمي؟»، كانت تكره أن يلقوا عليها نظرات الشفقة. لكنْ المَداخل إلى يومياتها خلال الشهور الستة التي سبقَتِ العملية، حيث، تذكّرتْ فريدا، «كانوا يكررون على مسمعيّ[1] أنهم سوف يبترون رِجلي، وأنا أريد أن أموت»، تكشف معاً كَرْبها وفقدانها الأمل.

في رسم مروِّع رسمتْ نفسها بوصفها دميةً برِجل واحدة، وهي تسقط مما يُمكن أن يُنظر إليه باعتباره قاعدة ساخرة لشكلٍ بشري يفتقر كثيراً إلى النماذج الكلاسيكية للتوازن، الوحدة، والانسجام - إلى العمود الكلاسيكي. جسم الدمية مغطى بالبقع. يسقط منها يد ورأس. أعلى هذا البورتريه-الذاتي الكلمات المتجهمة أكثر «أنا حُطام».

لكن في تموز/يوليو، شهر واحد قبل بتر رِجلها، بينما كانت في كيورناڤاكا، حيث كانت ممرضتها قد أخذتها كي ترى ما إذا سيحسِّن الجو الدافئ صحتها ومعنوياتها، كتبت فريدا:

نقاط الدعم
في جسمي كلّه توجد *واحدة فقط*، وأنا أريد اثنتين. كي تكون لي اثنتان عليهم أن يبتروا واحدة. إنها تلك التي لا أملك أن أملكها كي أكون قادرةً على المشي، أما الرِجل الثانية فستكون ميتةً أصلاً! بالنسبة لي، الأجنحة أكثر من كافية. دعوهم يبترونها وسأطير إلى عنان السماء!!

بعدها بصفحتين، يوجد رسم لامرأة عارية مُجنَّحة، من دون رأس، وثمة حمامة تجثم في الموضع الذي كان ينبغي أن يوجد فيه الرأس، وعمود رخام متصدّع في موضع عمودها الفقري. رِجل واحدة صناعية، أما الأخرى فرِجلها الأصلية. الرِجلان معلّمتان برقعتين «الدعامة رقم 1» و«الدعامة رقم 2». كلمات فريدا المصاحبة هي: «الحمامة اقترفتْ خطأً. كانت على خطأ... بدلاً من التوّجه شمالاً مضتْ باتجاه الجنوب... كانت تحسب القمح ماءً. لقد ارتكبتْ خطأً». في رسمٍ آخر للمرأة العارية وفريدا المجنّحة، جسمها مغطى بأجمة من النقاط والترقين المتعارض. «هل أنتِ ذاهبة؟ كلا»، مكتوبة أعلى الشكل البشري. في الأسفل السبب: «أجنحة

1- «كانوا يكررون على مَسمَعي»: بامبي، «Un Remedio de Lupe Marin» - ك.

متكسّرة». في مزاجٍ مختلف، رسمتْ فريدا قدميها على قاعدة تمثال. القدم اليمنى مقطوعة في موضع الكاحل. من الموضع الذي قُطعتْ منه، تنمو شجيرات عليّق شائكة. الرِجلان مصبوغتان باللون الأصفر، والخلفية بركة حبر صغيرة بلون الدم. ثَمَّة شرح للصورة: «ما حاجتي إلى القدمين إن كنتُ أملك جناحين أطير بهما. 1953».

في رسمٍ ربما هو أكثر الرسوم إيلاماً في يومياتها، فريدا تبكي تحت قمرٍ مظلم، جسمها الهاجع يذوب في التراب، متحوّلاً إلى شبكةٍ من الجذور. أعلاها الكلمتان «لون السم» اللتان تلمّحان، ربما، إلى الغنغرينا. الشمس تحت سطح الأرض، وفي السماء، بجانب قدم مشوّهة، كتبتْ: «كل شيء متخلّف الشمس والقمر، القدمان وفريدا». قبالته، يوجد رسم لشجرةٍ جرداء، تقاذفتها العاصفة؛ الريح تجلد أوراقها. هي ممزقة، محنية إلّا أنّها غير محطّمة، وجذورها منغرسة عميقاً في باطن الأرض.

تكررتْ ثيمة التحطّم في «*الدائرة*»، وهو بورتريه-ذاتي صغير جداً، غير مؤرَّخ. أُنجز على قطعة مستديرة من شريحة معدن، يُظهر الرسم جذع فريدا العاري، مشروخاً عند الصدر ومتحللاً إلى المَشهد الليلي المحيط به. الجزء السفلي من رِجليها ممسوخ إلى فطر. كان رأسها قد تلاشى متحوّلاً إلى أشكالٍ خضر كالطحلب وبنية كالتراب يتصاعد الدخان وراءها. خيطٌ من جروحٍ حمر عبر صدرها وألسنة لهب قرمزية اللون تنبجس من الموضع الذي اختفتْ فيه كتفها اليمنى. هو إذاً لا يشبه الرؤية الدموية للنسوة المشاركات في دورة الحياة في «*جذور*»، «*الدائرة*»، يشبه الرسم الموجود في اليوميات، وهو صورةٌ مخيفة[1] للتحلل أو الفناء الجسدي والسايكولوجي. قالت فريدا

1- «*الدائرة*... صورة مُخيفة»: مثل هذه الصورة يُمكن رؤيتها أيضاً في رسم غريب، لم تنتهِ منه، لجسم في مَشهد طبيعي صخري يتدلى اليوم في حجرة نوم فريدا في متحفها. مع أنّه غير موقَّع ولم يُسجل في لائحة كتالوغ المتحف، أعتقد أنه عمل أنجزته فريدا في سنواتها الأخيرة. باستثناء تقنية الرسم القاسية، المَشهد الطبيعي مطابق تقريباً للمَشهد الطبيعي في «جذور». هضبة ووهد في موقعين متشابهين في كلا الرسمين. نسبة الأرض للسماء نفسها. يبدو الرسم، على غرار جذور، كأنه يصف شكلاً بشرياً نائماً، إنما ينتهي التشابه هناك. بدلاً من الصورة الذاتية المنجزة بشكل مُتقن، نرى جسداً مشوَّهاً يبدو أنه يندمج مع، أو يتحلل إلى، التراب. في إحدى زوايا الرسم توجد نبتة صبّار – الرمز الجسور لإصرار الحياة. بجانبه، وجه أو قناع منبوذ cast off يحدّق بكآبة إلى السماء – ك.

لصديقها القديم أندرياس هينيستروسا إنها استبدلتْ شعارها[1] «شجرة الأمل، حافظي على صلابتكِ» بشعارٍ آخر (*«Esta anocheciendo en mi vida»*) (الليلُ يخيّم على حياتي).

حين اتخذ الأطباء، في شهر آب/ أغسطس، قرارهم أخيراً وكذلك فريدا، كتبتْ في يومياتها: «يقيناً سوف يبترون رِجلي اليمنى. أنا أعرف تفاصيلَ قليلةً، لكن الآراء في منتهى الجد. الدكتور لويس منديث والدكتور خوان فاريل. أنا قلقةٌ جداً إنما في الوقت نفسه، أشعرُ أنه سيكون تحرراً. أتمنى أن أكون قادرةً، حين أمشي، أن أعطي كلَّ القوة التي تركتُها إلى دييغو، [كلَّ شيء] من أجل دييغو».

في عشية العملية الجراحية، صديقها أنطونيو رودريغويث، المؤرخ الفني الذي كتب مقالاتٍ تمجيدية كثيرةً جداً عن فنها وبطولتها، كان بجوار سريرها مع عددٍ قليل من الأصدقاء والصديقات. ولما رأتهم كم كانوا يتعذبون، سعتْ فريدا إلى أن تُدخل السرور إلى نفوسهم[2] من خلال سرد القصص والنكات. يقول رودريغويث، «كنا نشارف على البكاء ونحن نرى هذه المرأة المُدهشة، الجميلة، المتفائلة، بعد أن عرفنا أنهم سيبترون ساقها. هي، بطبيعة الحال، انتبهتْ إلى أننا كنا نتعذّب، وقد وهبتنا الشجاعة والقوة، وهي تحدّثنا قائلةً، [لكن ما هي القضية؟ انظُروا إلى وجوهكم، يبدو كما لو أن فاجعةً حلّتْ بكم! أيّة فاجعة هذه؟ سوف يبترون رِجلي my *patta*. وماذا يعني[3]؟]». ولاحقاً لبستْ ثوب تيهوانا أنيقاً كما لو أنها تستعد للذهاب إلى حفلة، وأسلَمتْ نفسها لمبضع الجراح.

إلّا أنّ جوديث فيريتو كانت هناك بعد أن غادر الضيوف كلهم، وتخلّتْ فريدا عن تظاهرها الكاذب بالسعادة *alegria*؛ ظلتْ صحبة فريدا في المستشفى في اليومين اللذين سبقا العملية، وكانت بجوار فريدا حين

1- قالت فريدا... إنها استبدلتْ شعارها: هينيستروسا، حوار شخصي – م.

2- سعتْ فريدا إلى أن تُدخل السرور إلى نفوسهم: رودريغويث، «Frida Kahlo: El Homenaje»: 50، وحوار شخصي – ك.

3- وماذا يعني؟: هنا تقصد فريدا التقليل من أهمية موضوع بتر رِجلها وعواقبه الوخيمة؛ بالدارجة العراقية: وشنو يعني؟ – م.

انتهتْ. «في الليلة التي سبقَتِ العملية[1] حين كنا أخيراً وحدنا، دييغو، فريدا، وأنا، في غرفتها [بالمستشفى]، أقبلَتِ الممرضة كي تُحضّر ساقها للجراحة. كان السكون مطبقاً... لم نقلْ كلمةً واحدة. وخلال كل الأيام التي أعقبَتِ العملية ساد السكون. حتى إذا كانت غاضبةً جداً - وكنتُ قلقةً لأني رأيتها غاضبةً جداً، محتجّةً - فهذا لا شيء. لا شيء سوى الصمت. فقط الكلمات القليلة جداً التي كانت ضرورية. لم تكنْ حتى مهتمّةً بزيارات دييغو، وكان دييغو هو حياتها. جاء الطبيب وأمرني بأن أجبرها على السير في المجاز، أن تذهب إلى [متنزّه تشابولتيبيك] رفقتي، أن ترسم، أن ترسم، أن ترسم. بعد انصراف الطبيب، كانت منحرفة المزاج تماماً. وبعد برهةٍ قصيرة، أتى طبيبها النفساني. سألني ماذا جرى. أجبتُه أنها كانت هادئة وعقب ذلك جاء الطبيب وأمرني أن آخذها إلى المتنزّه كي أجعلها ترسم. قال لي الطبيب النفساني، [أرجوكِ، جودي. لا تجبريها على فعل أيّ شيء. هي لا ترغب بالعيش. نحن نجبرها على العيش]».

1- «في الليلة التي سبقَتِ العملية»: فيريتو، حوار كرومي - ك.

Pies para qué los quiero
Si tengo alas pa' volar.
1953.

صفحات من اليوميات

كان بتر رِجلها إساءةً رهيبةً لحساسية فريدا الجمالية: شعورها بالكمال واحترام الذات كانا مرتبطين بغرورها في أعمق المستويات، وكان غرورها قد تشظًّى. أمستْ مثبّطة الهمّة بحيث إنّها لم ترغبْ بمقابلة الناس، حتى دييغو. «قولي لهم إني نائمة»[1]، تقول. حين رأتْ دييغو، تجاهلتْ وجوده، وأبدتْ عدم اكتراثها وبأنها منفصلة عنه. كانت صامتةً، فاترة الهمّة، غير مهتمة بأي شيء. «عقب فقدانها رِجلها»[2»، قال ريفيرا في سيرته الذاتية التي كتبها بقلمه، «أصبحتْ فريدا مُحبطةً جداً. لم تعدْ حتى ترغب بأن تسمعني وأنا أحكي لها عن علاقاتي الغرامية، هذه القصص التي كانت تستمتع بسماعها بعد زواجنا مجدداً. لقد فقدتْ إرادتها في الحياة».

حين أزِفَ موعد مغادرة المستشفى والذهاب إلى المنزل، رفضَتِ الذهاب في أول الأمر. تذكّرتْ فيريتو بأن:

كان لدى ديغو شخصٌ ما في الاستوديو العائد له[3]. كانت فريدا تحترم دوماً رغبته في أن يفعل ما يشاء. قالت «لو أني عانيتُ بسبب هذا الأمر، فهذه غلطتي»، لأنه كان مُغرماً بالنساء وقد تقبّلتْ فريدا هذا الأمر بصعوبة. إلّا أنّ ذلك الشخص الموجود في الاستوديو العائد له كان يُعطي الأوامر في منزل فريدا. عليكِ أن تكوني حذرةً فيما يتصل بإعطاء الأوامر في منزلها أو بشيء ما يتعلّق بمنزلها. تلك المرأة لم يكنْ لديها إحساس، جعلتْ فريدا تتعذب. لهذا السبب رفضتْ فريدا الذهاب إلى منزلها.

ذات صباح عانتْ فريدا من أزمة. في الليلة التي سبقتها، كان ديغو معها. خلال تلك الأيام السيئة في المستشفى. كانت سعيدةً جداً مع ديغو. إنما بعدها جاءَتِ الممرضة في الطابق الأرضي وقالت «سيد ريفيرا، شخصٌ ما في انتظارك، لأن عليكَ الذهاب لافتتاح أحد المعارض الفنية». كانت هذه هي التي كانت في الاستوديو خاصته. رأيتُ أن فريدا كانت مكتئبةً، بسبب هذه المقاطعة، لكن بأية حال، غادرها ديغو.

في صباح اليوم التالي أفقتُ من النوم ودلفتُ إلى الحمام. كانت نائمةً. حاولتْ أن تنتحر في ذلك الصباح.

1- «قولي لهم إني نائمة»: م. س - ك.

2- «عقب فقدانها رِجلها»: ريفيرا، «فني، حياتي»: 284 - ك.

3- «كان لدى ديغو شخصٌ ما في الاستوديو العائد له»: فيريتو، حوار كرومي - ك.

في تأمل غريب في كنه الألم، الوحدة، والانتحار في يومياتها، تبدو فريدا إما مرحِّبةً بيد الموت أو معبّرةً عن ندمها على بعض محاولات الانتحار التي جرتْ مؤخراً. إنها تسمي الموت «مَخرجاً هائلاً» و«ساكناً جداً».

بهدوء، الألم
بجليةِ المعاناة
السُم المتراكم –
الحب يُغادرني
الآن باتَ عالمي عالماً غريباً
عالم حالات الصمت الإجرامية
صمت العيون الغريبة اليقظة
وهي تخطئ الشرور.
الغموض في النهار
لم أعشْ الليالي
إنكِ تقتلين نفسكِ!!
بالسكين المَرَضية
العائدة لأولئك الذين يراقبونكِ
هل كانت تلك غلطتي؟
إني أقرُّ بإثمي الكبير
الكبير بقدر الوجع
كان مَخرجاً هائلاً ذاكَ الذي مررتُ من خلاله، حبيبي.
مَخرجٌ ساكنٌ جداً
ذاك الذي حملني نحو الموت
كنتُ منسيةً جداً
كان ذاك هو أفضل حظوظي
إنكِ تقتلين نفسكِ!
إنكِ تقتلين نفسكِ
يوجد هنالك الأشخاص الذين *لن ينسوكِ* بعد *الآن*
لقد قبَّلت يده
هي ذي أنا، كي يتعيّن عليهم أن يعيشوا.

فريدا

قد تكون لازمة القصيدة «إنكِ تقتلين نفسكِ!» هي حديث فريدا مع نفسها، أو لعلها كلمات سمعتها من دييغو، الذي يئس تماماً من كل المهدئات التي تناولتها كي تخفف عنها معاناتها. حين تقول فريدا، «هي ذي أنا» في نهاية القصيدة، يبدو أنها تتقبّل إما يد الموت أو يد الحياة.

بعد شهرين تقريباً من انتقال ذلك «الشخص» في استوديو ريڤيرا (كانت تلك إيما هورتادو، بائعة لوحات ريڤيرا منذ العام 1946، والمرأة التي ستكون زوجته الرابعة، في العام 1955)، ذهبتْ فريدا إلى المنزل الكائن في كويواكان. بذل ريڤيرا كلَّ ما بوسعه كي يريحها. تذكّرتْ جوديث فيريتو أنه كان «شريكاً مدهشاً»[1] معها. مع أنّهم كانوا يعرفون أنه يمقت أن يقاطعه أحدٌ في أثناء عمله، عندما لا أحدَ سواه يمكنه أن يهدئ فريدا أو يمنع دموعها، فيريتو أو فريدا نفسها تتصل به هاتفياً، ويمضي دييغو إلى المنزل ويجلس بجانب فريدا، يسليها بقصص مغامراته، يقرأ لها الأشعار بصوتٍ عال، يغني لها قصائد شعبية رقيقة، أو ببساطة يضمها بين ذراعيه إلى أن تجعلها الأدوية المسكّنة تخلد إلى النوم. كما روى في سيرته الذاتية بقلمه:

> عادةً، خلال نقاهتها[2]، كانت ممرِّضتها تتصل بي هاتفياً وتخبرني بأن فريدا تبكي وتقول إنها تريد أن تموت. وفي الحال أتوقف عن الرسم وأهرع إلى المنزل كي أهدئ روعها وأخفف من وطأة يأسها. حين ترتاح فريدا وتنعم بالسلام ثانيةً، أرجعُ إلى رسمي وأعمل أكثر كي أعوّض عن الساعات التي ضاعتْ هدراً. في بعض الأيام أكون متعباً جداً بحيث أنام وأنا جالس على كرسيٍّ، عالياً في السقالة.
>
> في خاتمة المطاف أبقى أتابع الممرِّضات على مدار اليوم كي يلبّين احتياجات فريدا. كانت كلفة هذه الرعاية، مضافةً إليها النفقات الطبية، تفوق ما أكسبه من رسم الجداريات، لذلك كنتُ أعزز دخلي المالي من خلال إنجاز الرسوم المائية، غالباً ما أنتهي من إنجاز رسمين مائيين كبيرين في يومٍ واحد.

في بعض الأحيان لا يهرع عائداً إلى الاستوديو العائد له. بل يجلس فيما

1- [دييغو] «كان شريكاً مدهشاً»: فيريتو، حوار كرومي – ك.

2- عادةً، خلال نقاهتها: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 284 – ك.

يشبه النوم الخفيف حتى منتصف الليل، حجمه الضخم يملأ كرسيه ووجهه يضمر وتعلوه التجاعيد بسبب الحزن والإعياء، عجوز، حكيم، مستسلم، إلّا أنّه ليس ضفدعاً أمريكياً ضخماً مهزوماً.

في بادئ الأمر، كانت فريدا ترفض لبس رِجلها الصناعية. كانت كريهةً وموجعةً بالنسبة لها، ولما جرّبتْ أن تتعلم المشي عليها سقطتْ. يتذكر الدكتور ڤاليسكو و پولو: «بعثتُ أحدهم كي يصنعوا لها جزمةً خاصةً بها[1] لأنها لا تحب الرِجل الصناعية. قلتُ لها [ما من أحد سيتنبه إليها، لأنكِ تلبسين التنورات الطويلة على الدوام]. ردّتْ عليَّ بلغةٍ بذيئة: [أنتَ يا ابن الـ... لا تتدّخل فيما لا يعنيك! لقد بترتَ رِجلي، لكني الآن سأقول ما يجب القيام به!]».

لكن بعد مضي ثلاثة أشهر، تعلّمَتِ المشي مسافة قصيرة، وشيئاً فشيئاً ارتفعتْ معنوياتها، بخاصة بعد أن شرعتْ ترسم من جديد. كي تُخفي رِجلها، كانت لديها جزمة من جلد أحمر فاخر ذات حافة من الذهب الصيني مزخرفة بأجراس صغيرة. بهاتين الجزمتين، قالت فريدا، إنها سوف «تراقص بهجتها»[2]. وبينما كانت تلف وتدور أمام أصدقائها وصديقاتها[3] كي تُريهم حريتها الجديدة في الحركة. تتذكّر الكاتبة كارليتا تيبون فتقول «كانت فريدا فخورةً جداً[4] بجزمتيها الحمراوين الصغيرتين. ذات مرة، أخذتُ شقيقة إيميلو بوتشي Emilio Pucci كي ترى فريدا، التي كانت ترتدي زيّ تيهوانا كاملاً وربما تعاطتْ دواءً مخدِّراً. قالت فريدا، [هاتان الساقان العجيبتان! وكم هما مفيدتان لي!] ورقصَتِ الـ «*jarabe tapatío*» بساقها الخشبية.

في عصر يوم أحد، مضتْ روزا كاسترو لزيارة فريدا[5]، ففوجئتْ بمَشهد غريب. حين فتحتْ باب حجرة النوم، رأتْ فريدا مجللة بالبياض من الأعلى

1- بعثتُ أحدهم كي يصنعوا لها جزمةً خاصةً بها: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي. كان ذاك الدكتور ڤيلاسكو و پولو، وليس الدكتور فاريل، الذي بتر رِجل فريدا. لأنه كان أعرج، الدكتور فاريل لم يكنْ يُجري عمليات البتر – م.

2- قالت فريدا، إنها سوف «تراقص بهجتها»: فلوريس غوريرو، «*Cinco Pintores Mexicanos*»: 16 – ك.

3- «كانت تلف وتدور أمام أصدقائها وصديقاتها»: كاسترو، «Carta a Frida Kahlo» – ك.

4- «كانت فريدا فخورةً جداً»: تيبون، حوار شخصي، كيورناڤاكا موريلوس، المكسيك، تموز / يوليو 1977 – ك.

5- «مضتْ روزا كاسترو لزيارة فريدا»: كاسترو، «Carta a Frida Kahlo» – ك.

إلى الأسفل، باستثناء جزمتيها الحمراوين؛ كانت تلبس قفازين أبيضين وخواتم كثيرة فوق أصابعها المكسوة بالقفازين. وفيما هي تلوّح بيديها في الهواء، ضحكتْ، وانبرتْ قائلةً، «ألا تحبينهما؟ إنهما أول قفازين ألبسهما في حياتي!» قدّمتْ لأصدقائها وصديقاتها مَشهداً آخر، أكثر كآبةً أيضاً. كما حصل في العام 1951، كانت مسرورةً بأن تعرض لزائريها وزائراتها جروح عملياتها التي لم تندملْ بعد عبر الثقب الكائن في قالب الجص خاصتها، أما الآن فطلبتْ منهم أن ينظروا إلى جدعة ساقها. تتذكر ماريانا موريلّو سافا أن «فريدا تعوّدتْ أن تسخر من البتر[1]»، إنما بأكثر أنواع الفكاهة سواداً. في يومٍ ما حين قصدتُ منزلها، أعطتني صورةً فوتوغرافية لها وكانت قد أهدتها: [*Su majestad es coja*]»؛ هذه الكلمات يمكننا أن نترجمها حرفياً: [جلالتها عرجاء]، إلّا أنّ فريدا كانت تقوم بتلاعب لفظي: فكلمة *escoja* تعني [يختار]. «في ذلك الحين كانت قد تخاصمتْ مع صديقتها القديمة دولوريس ديل ريو، وسخرتْ منها قائلةً [سوف أبعث إليها ساقي على صينية فضة كنوع من الثأر]».

بحسب المصطلحات الطبية، البتر إجراء بسيط - الرِجل تُقطع عند مستوى الركبة - إنما على الرغم من الجزمتين الحمراوين والضحك، لم تتماثلْ للشفاء، لم تُشفَ تماماً. كان مدخل يومياتها ليوم 11 شباط/ فبراير، 1954، يقول: «بتروا رِجلي قبل ستة أشهر، أعطوني دهوراً من العذاب الأليم وفي بعض اللحظات كدتُ أفقد [صوابي]. لا أزال أرغب بأن أقتل نفسي. ديغو هو الذي كان يثنيني عن ذلك بسبب غروري في الاعتقاد بأنه سوف يفتقدني. قال لي ذلك وقد صدّقته. إنما لم يحدثْ في حياتي كلها أن تعذبتُ أكثر. سأنتظر برهةً قصيرةً». وفي الصفحة التالية توجد ومضةٌ خاطفةٌ من السعادة *alegría* القديمة:

لقد أنجزتُ أشياءَ كثيرةً
سأكون قادرةً على المشي
سأكون قادرةً على الرسم

1- «فريدا تعوّدتْ أن تسخر من البتر»: موريلّو سافا، حوار شخصي - ك.

إني أحبُّ ديغو أكثر
مما أحبُّ نفسي.
إرادتي عظيمةٌ
عزيمتي تبقى

شكري الجزيل لحب ديغو الرائع إلى حد استثنائي، للعمل المشرِّف والذكي للدكتور فاريل. للهدف، الصادق جداً والودود، للدكتور رامون باريس [طبيب فريدا النفساني] وللفردين الحبيبين طَوَال حياتي كلها [الدكتور] ديفيد غلوسكر والدكتور إليوسير.

من بين الرسوم الأخيرة في يومياتها توجد صورتان-ذاتيتان عاريتان تقف فيهما بساقها الصناعية. إحداهما مُهداة مع الحب إلى «طفلها ديغو». وفي الصورة-الذاتية الأخرى، الساق هي مجرد سارية خشب، رِجل خشب *a pata de palo*، وسِهام تُشير إلى أمكنةٍ مختلفة في رأسها وجسمها توحي «أي السِهام» بمعاناةٍ نفسية وجسدية.

ذات مرة، كتبتْ فريدا في يومياتها أن الموت «ليس سوى عمليةٍ من أجل أن يوجد المرء»، في رأيها عملية الاحتضار - النخر البطيء الذي يسببه التهاب العظم وضعف الدورة الدموية - لا يمكن إيقافهما على الرغم من كل العمليات الجراحية والمعالجات الطبية الأخرى التي خضعتْ لها. في 27 نيسان/ أبريل، 1954، مدخل يومياتها يوحي بأنها تعافتْ تواً من أزمةٍ ما، ربما محاولة انتحار أخرى، أو ببساطة تدهور في صحتها. إنها تبدو كما لو أنها في حالة خفة ونشاط بسبب تعاطي العقاقير، لكن الإلحاح في ابتهالات شكرها يلمِّح إلى قنوطٍ ضمني، كأنها تعرف أن رحيلها عن هذا العالم بات وشيكاً:

خرجتُ معافاة - وفيتُ بالوعد وسأحافظ عليه وألا أتراجع. شكري الجزيل لديغو، شكري الجزيل لتيري خاصتي [تيري برونيثا]، وافر شكري لغراسيليتا وللفتاة الصغيرة، وافر شكري لجوديث، شكري لإيساوو مينو، شكري للوبيتا زونيغا، شكري للدكتور فاريل، للدكتور بولو، للدكتور أرماندو نافارو، للدكتور فارغاس، شكري لنفسي ولإرادتي العظيمة كي أعيش بين كل الأشخاص الذين يحبونني ولكل أولئك الذين أحبهم. لتعشْ

السعادة *alegría*، الحياة، ليعِشْ كل من ديغو، تيري، جوديث خاصتي وجميع الممرضات اللواتي عرفتهن في حياتي واللائي عالجنني بطريقةٍ جيدة وعجيبة جداً. شكريِ الجزيل لأني شيوعية وكنتُ كذلك طَوَال سنوات حياتي كلها. شكراً للشعب السوفيتي، للشعب الصيني، لشعب تشيكوسلوفاكيا، وللشعب البولندي وللشعب المكسيكي، وفي المقام الأول لجميع سكان كويواكان حيث وُلدتْ خليتي الأولى، التي تطوّرتْ في أواكساكا، في رحم أمي، التي وُلدتْ هناك، وتزوجتُ من أبي، غويليرمو كاهلو – أمي ماتيلده كالدرون، وهي فتاة ريفية سمراء من أواكساكا. العصر العجيب الذي قضيناه هنا في كويواكان؛ حجرة فريدا، ديغو، تيري وأنا. السيدة كابولينا، السيد كسولوتل، السيد كوستي [الأسماء الثلاثة الأخيرة هي أسماء كلاب فريدا].

تمسّكتْ بمفاهيمها الشخصية الخاصة بالأمل والعرفان بالجميل كما لو أنها لولا ذلك ربما كانت ستغطس في بحر المرارة واليأس. أغلب الظن، أيضاً، شعرتْ هي أن العرفان بالجميل والفرح *alegría* كانا، حالهما حال الـ «*retablos*» أو الصلوات، شعائر التقوى التي حملتْ شيئاً من الطاقة السحرية: هما، أيضاً، بوسعهما أن تربطانها بأولئك الأشخاص الذين احتاجتْ إليهم وأحبتهم.

بسبب فقدانها السيطرة، الجسدية والعقلية على السواء، حصلتْ لفريدا أشياءُ مروِّعة. إحدى هذه الحوادث جرتْ حين كانت طريحة الفراش، وكانت بحاجة إلى شيءٍ ما بعيدٍ عن متناول يديها. ولأنها تكره أن تعجز عن القيام بالأشياء بنفسها، ولا تريد أن تطلب المساعدة من أحد[1]، هبّتْ واقفةً على قدميها. كما قالت في يومياتها:

أمس السابع من مايو/ أيار[2]... حين هويتُ على آجرات الأرض الحجرية دخلتْ إبرة في إحدى إليتيّ. أخذوني فوراً إلى المستشفى في سيارة إسعاف. كنتُ أكابد آلاماً فظيعةً وأصرخ طَوَال الطريق من المنزل إلى

1- «لا تريد أن تطلب المساعدة من أحد»: مارتينيث، حوار شخصي – ك.

2- أمس السابع من مايو/ أيار: يُشير النص إلى سنة 1953، لكني أعتقد أن فريدا كتبتِ السنة الخطأ، لأن المدخل يُشير إلى يوميات مؤرخة في نيسان/ أبريل 1954 – ك.

[المستشفى الإنكليزي] - أخذوا صوراً شعاعية سينية متنوّعة. وجدوا الإبرة وسوف ينتزعونها في أحد الأيام المقبلة بوساطة مغناطيس. شكراً لديغو خاصتي حب حياتي كلها. شكري الجزيل للأطباء كافة.

عندما لا تكون تحت تأثير العقاقير ولا نائمة، تكون عادةً متوترة الأعصاب إلى درجة الهيستيريا. كان سلوكها غير متوقَّع. كانت تغدو عصبيةً لأتفه الأشياء، أشياء ما كانت لتزعجها في الحالة الطبيعية. كانت تضرب الناس بعنف وقسوة، تهدر بالسباب، حتى على ديغو. تتذكر جوديث فيريتو أنه: «غالباً حتى كلمة واحدة[1]»، شيء ما من مثل شيء أُنجز بالخطأ أو شيءٌ غير نظيف، أو حتى مجرد موقف، يمكن أن يجعل فريدا تنفجر بسبب حساسيتها. إذا كانوا يحبونكِ فهم يحبونكِ فعلاً، بخاصة فريدا. إذا كانت تحبكِ، عليكِ أن تكوني متيقنةً من أنها تحبكِ. لم يكنْ بمستطاعها أن تُظهِر شيئاً لم تكنْ تشعر به فعلاً، ولم يكنْ بوسعها أن تحتفظ بالأشياء في داخلها، باستثناء ما يتعلق بألمها، بمعاناتها».

كانت هنالك أوقاتٌ حين كان مرض فريدا وسلوكها المتهوّر يفوقان قدرة ديغو على الاحتمال. تحكي راكيول تيبول عن مناسبةٍ ما[2] حين كانت فريدا مريضةً إلى أبعد حدّ ومستلقيةً في حجرة نومها بالطابق العلوي نصف واعية بسبب العقاقير. «أنا وديغو كنا في الطابق الأسفل في حجرة المعيشة. جاء إلى المنزل كي يتناول الطعام، لكنه لم يرغبْ بذلك. بدأ يصرخ كالطفل، وانبرى قائلاً، [لو كنتُ شجاعاً لقتلتها. لا يمكنني أن أتحمّل رؤيتها وهي تتعذب هكذا]. صرخ كالطفل، وظل يصرخ ويصرخ. كان نوعاً من الحب الورع».

كان شقاؤه لدى رؤية فريدا في حالةٍ بائسة قد جرفه بعيداً عنها. كان يمكث عادةً بعيداً بضعة أيام في كل مرة، وتصبح فريدا وحيدةً، غاضبةً، يائسةً. «لكن ما إن يظهر ديغو للعيان»[3]، تتذكر روزا كاسترو، «حتى تتغير حالّا وتبادره بالقول، [يا طفلي، أين كنتَ طَوَال الأيام الماضيات، طفلي؟] تقول له ذلك بأرق النبرات وأكثرها وداً. ومن ثم يقترب منها ديغو ويقبّلها. كان هنالك صحن فاكهة بجوار

1- «غالباً حتى كلمة واحدة»: فيريتو، حوار كرومي - ك.
2- تحكي راكيول تيبول عن مناسبةٍ ما: تيبول، حوار شخصي - ك.
3- «لكن ما إن يظهر ديغو للعيان»: كاسترو، حوار شخصي - ك.

سريرها، وتقول، [طفلي الحبيب، أتريدُ قطعةً صغيرةً من الفاكهة؟] ويرد عليها ديغو قائلاً، [*chi*] بدلاً من [*si*] كما لو كان صبياً صغيراً»[1].

ذات مرة، حين كانت أديلينا زينديخاس وكارلوس پيليكير يتناولان الغداء في باحة منزل كويواكان، قذفتْ فريدا زجاجة ماء على ديغو. تفادى الزجاجة التي كادتْ تشج رأسه. كانت جلبة تهشم الزجاجة على الأرض قد جعلها تهتز من الغضب الشديد. بدأتْ تصرخ. «لماذا فعلتُ ذلك؟»[2] سألتْ. «قلْ لي، لماذا فعلتُ ذلك؟ إذا استمر بي الحال هكذا، أفضّل أن أموت!»، وهو يأخذ أديلينا في سيارته بعد الغداء، قال ريڤيرا «يلزمني أن أضعها في منزل. يلزمني أن أحجزها. لا يمكنْ أن يستمر الحال على هذه الوتيرة». انسحب الجميع باستثناء كريستينا وديغو. جرّبتْ جوديث فيريتو أن تشرح لها[3] أن ديغو يجب أن يهرب منها لأنها يحبها حباً جماً بحيث إنّه لا يُطيق أن يشهد معاناتها. في بعض الأحيان، هذا الشرح قد يواسيها، إنما في أغلب الأحيان كانت فريدا تشعر بالمرارة:

> في كل ليلة يتأخر[4]. إنه لا يأتي إلى البيت مبكراً، حتى ليلةً واحدة. يا ترى، أين يذهب؟ لم أعدْ أطرح عليه أيَّ سؤال؟ لعله يذهب إلى المسرح مع أصدقائه المعماريين، إلى المحاضرات. يوماً [يظهر] في الساعة الحادية عشرة أو الثانية عشرة؛ الواحدة أو الرابعة بعد الظهر. قادماً من أين؟ مَن يعرف! في صباح اليوم التالي يفيق من النوم، يأتي ويلقي عليَّ التحية، «كيف حالكِ، *linda*، [يا حلوة]؟». «بخير وأنتَ؟». «أحسن». «هل ستأتي إلى المنزل على الغداء؟». «لا أدري، سأبعث إليك خبراً». كان على العموم يأكل في الاستوديو. كنتُ أبعثُ غداءه مع أوسوالدو. آكل غدائي وحدي. في الليل لا أراه لأنه يصل في ساعةٍ متأخرةٍ جداً. أتناول حبوبي، ولا أشاهده، لم يكنْ معي البتّة، إنه مصدر رعب، وهو لا يُريدني أن أدّخن السجائر، هو لا يريدني أن أنام، إنه يختلق فضيحةً كبرى على كل شيء بحيث إنّه يدفع المرء للاستيقاظ من نومه. إنه يحتاج إلى حريته وهو ينالها فعلاً.

1- سي، *se* بالإسبانية: تعني نعم - م.
2- «لماذا فعلتُ ذلك؟»: زينديخاس، حوار شخصي - ك.
3- جرّبتْ جوديث فيريتو أن تشرح لها: فيريتو، حوار كرومي - ك.
4- «في كل ليلة يتأخر»: بامبي، «Frida Dice Lo Que Sabe»: 7 - ك.

«كانت علاقاتها مع دييغو»[1] في هذه المرحلة النهائية والتراجيدية غير منتظمة»، تتذكر الكاتبة لولو دي لا توريينتي: «تارةً سهلةً، حلوةً، ومشحونةً بالعاطفة، وطوراً تكون عاصفةً وغاضبةً. بصبرٍ وأناة، كان السيد يمزح معها، يساندها في حالات الغضب الشديد تلك، يدللها، لكنه ينتهي باستدعاء الطبيب، الذي كان يهدئها بالأدوية المسكنة. تخلدُ إلى النوم ويصبح كل شيء في ذلك المنزل الكبير أشبه بالقبر... خلال هذه الحقبة كانت فريدا قليلة الكلام. كانت تستلقي أو تجلس قرب النافذة الكبيرة في غرفة نومها، تراقب الحمائم والأغصان ونافورةً متحركةً في الحديقة».

كانت مشاعر فريدا تجاه دييغو تتغير من ساعةٍ إلى ساعة، من دقيقةٍ إلى دقيقة. «لا أحدَ يعرف مقدار حبي لدييغو»[2]، قالت. «لكن لا أحدَ يعرف كم هو صعب العيش مع هذا السيد *señor*. وهو غريب جداً في طريقة عيشه بحيث يتعيّن عليّ أن أحدس ما إذا يُحبني؛ لأني أعتقد أنه يُحبني، مع أنّ حبه هذا [بحسب طريقته الخاصة]. إني أقول على الدوام هذه الجملة حين تتم مناقشة زواجنا: بحيث كنا نربط [الجوع مع الرغبة بالأكل]». من المفترض أنها تعني أنها كانت جائعة ودييغو شره: الجوع يأخذ ما يستطيع الحصول عليه؛ الشره يأخذ ما يريده، هذا الطرف وذاك، كل واحد منهما من أجل لذته الخاصة.

كانت إسرافاتها العاطفية لها شأن مع اعتمادها المتزايد على العقاقير. كان لديها سماح[3] بأن تحصل عليها من دائرة حكومية[4]، إلّا أنّ حاجتها كانت تبزُّ ما بوسعها أن تشتريه بهذه الطريقة، وعادةً ما كانت تلجأ إلى دييغو؛ كان يعرف دوماً كيف يمكنه العثور على تلك العقاقير. غالباً ما تغدو متهورةً، وتُجري اتصالات هاتفية مستقلة مع أصدقائها وصديقاتها كي تستدين النقود. في إحدى المرات، حاول دييغو أن يوقف إدمانها الأدوية بأن استبدلها بالمشروبات الكحولية. استهلكتْ فريدا لترين من الكونياك في اليوم الواحد – من دون التوقف عن تعاطي العقاقير.

1- «كانت علاقاتها مع دييغو»: لولو دي لا توريينتي، «Recuerdos de Frida Kahlo»: 9 – ك.

2- «لا أحدَ يعرف مقدار حبي لدييغو»: روبلس، «La Personalidad de Frida Kahlo» – ك.

3- كان لديها سماح: تيبول، حوار شخصي – ك.

4- ربما تقصد المؤلفة أنها تحصل على العقاقير من صيدلية حكومية أو شعبة صيدلة في مؤسسة طبية حكومية أو مذخر أدوية حكومي أو ما شاكل – م.

كانت تتعاطى جرعاتٍ هائلةً وتخلطها بطرائق غير تقليدية. في مرات عديدة حين تساعد راكيول تيبول كريستينا في العناية بفريدا، كانت تشاهدها وهي تضع ثلاث أو أربع جرع إضافية من الديميرول في محقنة «سرنج» كبيرة وتضيف قناني صغيرة «ڤيالات» من مخدّرات أخرى. كانت فريدا تطلب من تيبول أن تزرقها، وبما أن مؤخرتها كانت كتلةً من قشور الجروح الناجمة من الزرقات الأخرى بالإضافة إلى ندوب العمليات الجراحية، كان يشق العثور على موضع لغرز الإبرة. تصرخ فريدا، «تلمّسي، تلمّسي، وحين تجدين موضعاً ليناً، ازرقي!».

«ذات مرة، مضيتُ لأراها[1] صحبة لوپي مارين»، يتذكّر جيسوس ريوس و ڤاليس.

«كانت ضائعة تماماً. طلبتْ مني أن أحصل لها على حقنة. سألتها، [من أين أحصل عليها؟] وقلتُ لها إن دييغو وطبيبها قد أخبراني أنها يجب ألا تأخذ حقناً إضافية. بدا كما لو أن فريدا قد جُنّتْ. انبرتْ قائلةً، «أرجوكَ، أرجوكَ»، فأجبتها قائلاً، «على أية حال، من أين يمكنني الحصول عليها؟» ردّتْ عليّ، «افتحْ ذاك الجارور. في الجارور، وراء مجموعة من رسوم دييغو، يوجد صندوق يحتوي على آلاف القناني الصغيرة [الڤيالات] من الدميرول».

تقريباً لم ترسمْ فريدا شيئاً منذ عام كامل حين أجبرتْ نفسها في ربيع العام 1954 مرةً أخرى على مغادرة فراشها والولوج إلى الاستوديو. وهناك، ربطتْ كرسيها ذا العجلات بحزام كي تسند ظهرها، عملتْ على حامل اللوحات خاصتها طالما كانت قادرةً على تحمّل الألم، وبعدها واصلتْ بالرسم في سريرها.

بات الرسم الآن عملاً تعبّدياً. أنجزتْ رسوماً ربطتْ فيها بين معتقدها السياسي وعديد «الحيوات الساكنة الحية»؛ كلها كانت تمتاز بطبيعة خيالية وبنوعٍ من الامتلاء بالحيوية الذي له صلة وثيقة بالخفة والنشاط الذي يُحدثه الديميرول. رسم «*حياة ساكنة*» واحد، العام 1954، منقسم إلى أربعة أرباع (الأرض والسماء، الليل والنهار) وأشعة الشمس تغدو شبكةً من الجذور أو الأوردة الحمر المتوهجة التي تطوّق معاً الفواكه والحمامة التي تعشش في

1- «ذات مرة، مضيتُ لأراها»: ريوس و ڤاليس، حوار شخصي - ك.

وسطها. حيث تنتهي الجذور في أسفل الرسم، تشكّل كلمة «LUZ» (نور) إضافةً إلى اسم فريدا. مع أنّ هذا الرسم هو خشن الصنع، جاف اللون، وذا مفهوم غير دقيق، يوجد شيءٌ نبيل فيما يتصل بالشغف والأمل اللذين تُسقطهما فريدا على البرتقالات والبطيخات الحمر. من الجلي أنها فيما كانت ترسم الحياة التي يحتضنها النور، كانت تعرف أن الليلة الأخيرة باتتْ وشيكةً.

كي نجد السيناريو المناسب لتعبيرها عن المعتقد السياسي، التفتتْ فريدا مرةً أخرى إلى الـ «*retablos*». في «*فريدا وستالين*»، تجلس هي أمام بورتريه ضخم لستالين مثبّتْ على حامل اللوحات العائد لها؛ مثل رسم طبيبها في «*بورتريه–ذاتي مع بورتريه الدكتور فاريل*»، صورة ستالين تؤدي وظيفة الشفيع المقدس في نذر. وبطريقةٍ مماثلة في «*الماركسية تهب الصحة للمرضى*»، فريدا، بطلة الرسم ترتدي كورسيه طب وجراحة الكسور، ينقذها القديس صانع المعجزات، كارل ماركس (الصورة رقم 80). رأسه ذو اللحية البيضاء يعوم في السماء؛ يد تنطلق منه تخنق نسراً أمريكياً، وهو كاريكاتير عن «العم سام». منبثقةً من رأس ماركس في الناحية الأخرى، حمامة سلام بيضاء ترفرف بنحو وقائي فوق فريدا وفوق كرةٍ أرضية تعرض قارةً حمراء هائلة، روسيا السوفييتية بلا ريب. الأرض أسفل قدميها سُيّستْ أيضاً. أسفل حمامة السلام وروسيا، تجري الأنهار زرقاء. تحت سماء الليل التي تحيط النسر الأمريكي، تجري أنهار حمراء. يدان ضخمتان مشوّهتان (إحداهما مزوّدة بعين الحكمة في راحتها) تهبطان من السماء (من المنطقة المجاورة لماركس) كي تسند فريدا. اليدان الماركسيتان والكتاب الأحمر، لعله «*رأس المال*» لماركس[1] الذي تحمله يسمح لها أن تنحّي عكّازيها جانباً. قالت فريدا لجوديث فيريتو إنه في هذا الرسم، «أول مرة[2]، لم أعدْ أبكي».

مع أنّ الأعلام قد تلوّح في هذه الرسوم، حمامات السلام قد تطير،

1- لعله «*رأس المال*» لماركس: كانت فريدا تُعز هذا الكتاب. في لائحة بالأشياء التي كانت تنوي إنجازها، وهذه اللائحة معروضة في متحف فريدا كاهلو، أشارتْ فريدا إلى أنها كانت تريد أن يُرسل «*رأس المال*» كي يجلّد من جديد – ك.

2- «أول مرة»: فيريتو، حوار كرومي. كانت فريدا، في الواقع، قد طرحتْ عكازيها في الوقت الذي أنتجتْ فيه «الماركسية سوف تعطي الصحة للمرضى»، لكنها بعد أن سارتْ خطوات قليلة، سقطتْ، وتسببتْ بتفاقم حالتها الحرجة أصلاً (غارسيا بوستوس، حوار شخصي) – ك.

والأبطال الماركسيون يحتلون السماء، أعمال فريدا الأخيرة ظلتْ أعمالاً شخصية وذات طابع يتميز بتعيين هويتها؛ لم يكنْ بوسعها أن تؤدي دور دعاية سياسية. بدلاً من ذلك، على غرار الصلوات، كانت تؤكد معتقدها. كانت تعرف هذا حين كانت تشكو لممرضتها بإحباط مُر بشأن عجزها عن إنجاز رسومٍ ذات قيمة اجتماعية: «لا أقدرْ[1]، لا أقدرْ، لا أقدرْ!»، كانت تعرف أنه لم يكن بوسعها، في الحقيقة حتى حين قالت لأنطونيو رودريغويث: «أريد أن يكون عملي إسهاماً[2] في النضال من أجل السلام والحرية»؛ و«إذا لم أنقل آراء أكثر في رسمي، فلأنه ليس لدي ما أقوله، وأنا لا أحسُّ أن لدي الصلاحية في إعطاء الدروس؛ لكن ليس لأني أعتقد أن الفَنّ ينبغي أن يكون شيئاً أخرس». قلما كانت رسوم فريدا خرساء. إنها تصرخ برسائلها الخاصة بشغف شديد بحيث لن يُترك المعشار للدعاية.

ومثل «*خزانة عرض في ديترويت*»، المَشهد الطبيعي، القبيح، الغريب واللافت، المسمى «*أفران القرميد*» كانت قد استوحته فريدا من شيءٍ حدث أن شاهدته في إحدى نزهاتها. في يومٍ ربيعي، أخذها الدكتور فاريل[3] في سيارته إلى ضواحي المدينة. مرّا بمجموعةٍ من أفران القرميد، وشيءٌ ما يتعلّق بالجمال القديم، الكئيب لهذه الأفران المستديرة لفت انتباه الاثنين المُعاقين. قال الدكتور فاريل إنه يرغب برسم الأفران. أما فريدا فقالت إنها ستفعل ذلك. حين اقترح طبيبها عليها أن تعمل تخطيطاً «اسكتش» في الحال، ردّتْ عليه فريدا إنها لا تحتاج إلى ذلك، سوف تحمل التخطيط الـ «اسكتش» في ذهنها. *أفران القرميد* «يُظهر مجموعةً من الأفران مع رجل يعتمر قبعةً مكسيكية «صمبريرة» يجلس وهو يُذكي نار أحد الأفران بعصا طويلة. يُثبت الأسلوب فقدان السيطرة لدى فريدا. عمل الفرشاة مشوّش؛ الصبغ المستعمل في الرسم رملي؛ اللون مُظلم. إن القبح العام للمَشهد قد شُدِّد عليه بوساطة الأشجار الهزيلة، الخالية من الأوراق وغيوم الدخان المشؤومة المتصاعدة من أفران القرميد. بما أنها رغبة فريدا التي عبّرتْ عنها

1- لا أقدرْ: م. س. - ك.
2- «أريد أن يكون عملي إسهاماً»: رودريغويث، «Frida Abjura del Surrealismo» - ك.
3- في يومٍ ربيعي، أخذها الدكتور فاريل: يوجينيا فاريل، حوار شخصي - ك.

بأن يتم حرق جثمانها، فإن رؤية أفران القرميد في أثناء نزهتها بمعية طبيبها الجراح ربما جعل أفكارها تتحوّل إلى نهايتها هي. يقيناً الرسم يُنذر بموتها.

راكيول تيبول التي كانت مع فريدا في حينها، تتذكّر أنه حين فرغتْ فريدا من رسمه، ألقتْ على عملها نظرةً وقورةً إنما طائشة وسألتها قائلةً، «ألم تريَ الرسم الآخر؟»[1] وجهي في داخل زهرة الشمس. كان ذلك تفويضاً. أنا لا أحب الفكرة؛ يبدو لي أنني أغرق في باطن الزهرة». وجدتْ تيبول الرسم الذي ذكرته فريدا وأحضرته لها. كان، مثل «*أفران القرميد*»، رسمته بطريقةٍ متسرعة بصبغٍ سميك. لكنه على خلاف الرسم الآخر، كان طافحاً بالحركة، وهذا تعبير عن السعادة. تتذكر تيبول قائلةً:

مُستثارةً من الطاقة الحيوية التي شعتْ من شيءٍ كانت قد خلقته، طاقةٌ لم تعدْ، بحركاتها هي، تملكها، تناولتْ سكيناً مصنوعاً في ميتشواكان ذا حافة مستقيمة وقاطعة، وتغلبتْ على التراخي والكسل الناتجين عن الحُقن التي زرقتها ليلاً، عيناها مُخضَلّتان بالدموع، وبسمةٌ مصحوبة بالتشنج على شفتيها المرتجفتين، بدأتْ تقشط الرسم ببطء، ببطءٍ شديد. كانت ضوضاء الفولاذ حيال صبغ زيتي جاف جداً قد نمتْ وباتتْ أشبه بعويل في صباح هذا الفضاء من كويواكان الذي وُلدتْ فيه... قشطتْ، ماحقةً، مدمِّرةً نفسها؛ كانت تلك هي تضحيتها وكفارتها.

ربما كانت قد شعرتْ بالنفور بفعل الطاقة المشعة لصورتها-الذاتية بوصفها

1- «ألم ترَي الرسم الآخر؟»: تيبول، «Frida Kahlo: En Segundo Aniversario de su Muerte» كما وصفتْ تيبول الرسم، كان صورة-ذاتية تُظهر فريدا لابسة سروالاً من التويد وشالاً *rebozo* وتقف حارسةً بجانب محرقة. كما تذكّر تيبول أن فريدا رسمته على قطعة صغيرة من الخشب. على الرغم من أن هذا الوصف لا يتطابق تماماً مع الرسم الموجود حالياً المعَنْوَن «*أفران القرميد*»، في الأرجح أن الرسم الذي شاهدتْ تيبول فريدا ترسمه في العام 1954 هو الرسم عينه. إن رسم وجه فريدا في داخل زهرة شمس ربما يكون الرسم (الذي سُجّل فوتوغرافياً) الذي يُظهر فريدا العارية وهي تحمل في إحدى يديها زهرة شمس تُخفي أعضاءها التناسلية، وفي اليد الأخرى، فراشي الصبغ وقناعاً يحمل ملامحها. وجهها نفسه فقد ملامحه وقد تحوّل إلى أربعة تويجات تشع الضوء على الأزهار الأخرى، التي تملأ الخلفية. قالت دولوريس أولميدو (حوار شخصي) إن هذا الرسم يصف جسدها ووجه فريدا (بصفة قناع) وإن البورتريه يمتّ بصلة إلى فكرة ريفيرا بأن هنالك إزدواجية بين دولوريس أولميدو وفريدا - كانتا ضدين، تكملان إحداهما الأخرى - ك.

زهرة الشمس، لكن حين ازدادتْ حلكة شفقها، كانت ترغب بأن تكون أقرب إلى الضوء. في شهر حزيران/ يونيو، طلبتْ أن يتم نقل سريرها ذي الملصقات الأربعة من الزاوية الصغيرة في حجرة نومها إلى مجاز مجاور يُفضي إلى الاستوديو العائد لها. كانت تتمنّى، قالت، أن تكون قادرةً على رؤية مزيد من الاخضرار؛ المجاز الصغير جداً كان مزوّداً بأبواب فولاذ ذات ألوح زجاج، كانت هذه الأبواب مفتوحةً على مجموعة من السلالم تهبط إلى الأسفل مؤدّيةً إلى الحديقة. من هذه النقطة الممتازة، كان بوسعها رؤية الحمائم الساكنة في قدور الخزف التي طمرها ريفيرا في الجدران الحجرية المنقّرة للجناح الجديد في المنزل. حين أقبلتْ أمطار الصيف، كانت تقضي ساعاتٍ كثيرةً وهي تراقب ارتعاش النور على الأوراق النباتية، الأغصان المتحرّكة في الريح، والمطر الذي يضرب السقف من دون انقطاع وينسكب من المزاريب.

تتذكّر ماريانا موريلّو سافا: «في أيامها الأخيرة[1] كانت مستلقية في فراشها، لا تقوى على الحركة. لم يبقَ منها سوى العينين. لم أتحملْ أن أراها مرةً أخرى. كانت شخصيتها قد تغيّرتْ كلياً. كانت تتخاصم مع الجميع. بما أني لا أمكثُ سوى برهةٍ قصيرة، كانت تعاملني بلطفٍ، إنما كان تبدو كما لو أنها تفكر في شيءٍ آخر، وتسعى فقط لأن تكون لطيفةً. لم يكنْ بوسعها أن تتحمل الضوضاء ولم تكنْ تحب أن يحتشد من حولها أشخاصٌ كثيرون جداً. لم تكنْ تحب رؤية الأطفال. كانت ذراعاها ويداها فقط هي التي تتحرك، وكانت تقذف الأشياء على الملأ. [توقفوا عن إزعاجي! هدوء!] تصرخ بينما هي تضرب الملأ بعصاها. تهتف قائلةً، [أحضرْ لي هذا! إني أتكلّم معك!] كانت عصاها بجانب سريرها، وإن لم تفعلْ الأشياء بسرعة، سوف تستخدمها. كانت نافدة الصبر إلى حدٍّ كبير لأنها عاجزةٌ عن القيام بالأشياء بنفسها. كل ما كانت قادرةً على القيام به هو أن تمشط شعرها وأن تضع أحمر الشفاه. منذ وقتٍ أبكر لم تكنْ تضع مساحيق التجميل ما خلا أحمر الشفاه. في نهاية حياتها، أخذتْ تضع مساحيق التجميل، ولم يكنْ بمستطاعها أن تتحكم بألوانها. كان ذلك شيئاً غريباً وبشعاً. كانت تقليداً مروِّعاً لفريدا كاهلو القديمة».

1- «في أيامها الأخيرة»: موريلّو سافا، حوار شخصي - ك.

تتذكّر جوديث فيريتو:

في أثناء تلك الأيام[1]، كانت تضمر وتذوي بسرعة... أعتقد أنها كانت تتوقع أنها سوف تذبل يوماً بعد يوم... في ذلك الصباح اتصلتْ بي هاتفياً. كنتُ أعرف دوماً من خلال صوتها كيف حالها؛ من السهل جداً أن تنتبه في صوت المرء حين يكون في منتهى اليأس، وكانت يائسةً جداً في ذلك اليوم. وقالت لي، [أوه، أرجوكِ، جودي، تعالي! لا يمكنني أن أفعل شيئاً. إنني منزعجةٌ جداً. من فضلكِ تعالي وساعديني].

ذهبتُ وأمضيتُ معظم ساعات نهاري معها[2]. كانت ترسم في الاستوديو... كانت جميلةً جداً على الدوام، ذات ثياب غاية في الجمال والروعة. إلّا أنّها في ذلك اليوم كانت مختلفةً تماماً. هذه الطيّات مفصولة عن الفستان في أغلب الأحيان. كان شعرها غير مصفف بكل معنى الكلمة، عيناها خارج محجريهما. كانت ترسم، وكانت يداها، مفاصل أصابعها وكل شيء ملطخاً بالصبغ كلياً... ضممتها بين ذراعيْ بكل الحب الذي أضمره لها. وضعتها في السرير وقلتُ لها، [أتريدينني أن أرتب حالك؟] ردّتْ عليّ، [نعم]. سألتها، [أيَّ ثوب ترغبين بأن تلبسيه؟] [من فضلك أحضري إليْ الثوب الذي جهزتيه قبل مغادرتكِ المنزل، لأن تلك الأشياء كلها أُنجزتْ بمحبة، ولا يوجد حب هنا فيما حولنا. وأنتِ تعرفين أن الحب هو المبرر الوحيد للعيش. إجلبي، إذاً، ذلك الثوب الذي صُنع بمحبة. »رتبتُ شعرها وكل شيء، وكانت ترتاح... حلوةً جداً، غاضبةً جداً، بذيئةً جداً«.

انتهَتِ الزيارة بشجار ومصالحة. بعض الزائرين مكثوا مدةً طويلةً جداً، وجوديث، وهي ترى كم أرهقوا فريدا، طلبتْ منهم مغادرة المنزل. كانت فريدا حانقةً. جوديث، أحسّتْ، أنها كانت تُصدر الأمور نيابةً عنها في منزلها. إلّا أنّهما كانتا تتصالحان بعد الشجار، وحاولتْ فريدا أن تُجبر ممرضتها السابقة أن تقبل هدية الخاتم وثوب التيهوانا، اللذين رفضتهما جوديث. وكما فسّرتْ ذلك: »كنتُ غاضبةً في ذلك اليوم، لأني كنتُ مقتنعةً، بوصفي ممرضةً، أنه من المستحيل أن نساعد فريدا كاهلو. كنتُ قد رأيتها في أثناء أزمات كثيرة في حياتها. في معظم هذه الأزمات قدّمتُ لها

1- »في أثناء تلك الأيام«: فيريتو، حوار كرومي – ك.

2- ذهبتُ وأمضيتُ معظم ساعات نهاري معها: م. س. بسبب صحتها المتدهورة، فيريتو لم تكنْ تعمل لصالح فريدا في أثناء هذا الوقت – ك.

المساعدة، إلّا أنّ فريدا يومئذ كانت لها رِجلان، وكنتُ أعرف أنه من دون الرِجل من المستحيل أن نساعدها بعد الآن».

في أثناء تلك الأيام، يأتي غالباً بعض الأطفال إلى المنزل من أجل زيارتها... حتى إذا طفل شقيقتها، الذي كانت تحبه حباً جماً. وبعد مغادرتهم تقول: [أوه، جودي، لم أعدْ أحب الأطفال. لا يمكنني أن أقول لهم ألا يأتوا، لأن هذا شيء غير جيد، لكنني أفضّل ألا أرى الأطفال بعد الآن]. بعد البتر، باتتْ تكره الأطفال... كانت عملية البتر قد دمرتْ شخصيتها. كانت تحب الحياة، كانت تحب الحياة فعلاً، أما الآن فأصبح حالها مختلفاً تماماً بعد أن بتروا رِجلها.

في خاتمة المطاف، ظهر كارلوس پيليكير. وكنتُ فرحةً جداً لأنه تقريباً حلَّ الزمن الذي من المفترض أن أغادرها فيه، وكان ذلك اليوم مروِّعاً. كنتُ سعيدةً جداً، لأني كنتُ أعرف كم كانا يحبان أحدهما الآخر. في اللحظة الأخيرة، تناولتْ فريدا دميةً من دون رِجل وانبرتْ قائلةً، [هذه أنا من دون رِجل]. كانت تلك هي هديتها الأخيرة، وكذلك باقة صغيرة من الأزهار الجميلة جداً في كأسٍ صغيرة. قالت لي: [خذيها معكِ]. وأخذتُ سيارة أجرة، وفي أثناء الطريق أسقطتُ الزهور في الشارع. كنتُ غاضبةً من الحياة، وكان ذاك هو آخر يوم رأيتها فيه.

قرب نهاية شهر حزيران «يونيو»، بدتْ صحتها كأنها تتحسن. «أيَّ جائزةٍ ستعطيني بما أنني تحسنتُ؟»[1] كانت تضايقني بهذا المطلب. ومن دون أن تنتظر جوابي، أضافتْ قائلةً، «أفضل شيء أن تهديني دمية». كانت تطلب الهدايا من أصدقائها وصديقاتها، تصر على تلبية طلباتها، في سبيل المثال، عندما كانوا يتكلّمون معها في الهاتف، بأنهم يعدونها بزيارتها. لم تكنْ كلمة «حالاً» كافيةً: كان يتعيَّن عليهم أن يؤكدوا لها أنهم سيأتون إلى زيارتها بعد ظهر ذلك اليوم. كانت تتوّسل الملأ أن يقضوا الليل معها. وحتى إنها دعتْ لوبي مارين[2]، التي تصالحتْ معها، وكان صُلحهما هذا مصحوباً بالبكاء. رفضتْ لوبي تلبية دعوتها.

كانت مفعمةً بالآمال والخطط المستقبلية. قالتْ إنها تريد أن تتبنى

1- «أيَّ جائزةٍ ستعطيني بما أنني تحسنتُ؟»: بامبي، «Manuel el Chófer»: 5 – ك.
2- وحتى إنها دعتْ لوبي مارين: رادار، «إلى آخره»، 15 تموز / يوليو، 1954 – ك.

طفلاً[1]. تكلّمتْ عن اشتياقها للسفر. دعوةٌ إلى روسيا[2] عذّبتها، لكنها قالت إنها لا تريد الذهاب من دون ريڤيرا، الذي لم يُسمح له بالانتماء مجدداً إلى «الحزب الشيوعي المكسيكي» على الرغم من طلباته العديدة. كانت سعيدةً فيما يتعلق بالرحلة المرتقبة إلى بولندا[3]، حيث خططتْ لاتباع العلاج الطبي الذي أوصاها به الدكتور فاريل. ديغو، قالت، كان يعتقد أنها فكرة جيدة؛ عرض عليها أن يرافقها في هذه الرحلة. ما كانت تتطلع إليه فريدا قبل كل شيء آخر هو الذكرى السنوية الفضية لزواجهما. في 21 آب/ أغسطس يكون قد مرَّ على زواجهما خمسة وعشرون عاماً. قالت لإحدى صديقاتها (*Traigan mucha raza*)[4]. [أحضري عدداً غفيراً من الناس]، لأنه سيكون هنالك حفل مكسيكي! كانت قد نالتْ هديتها للذكرى السنوية التي ستقدّمها لديغو. كانت خاتماً عتيقاً وجميلاً من الذهب. كانت تريد أن يكون الاحتفال بالذكرى السنوية حَدَثاً شعبياً، مثل حفل الكريسماس «*posada*». يأتي إليه جميع سكان كويواكان.

كان يوماً من تلك الأيام الباردة، أيام الموسم المطيرة، شديدة الرطوبة، حين عصتْ فريدا، في 2 تموز/ يوليو أوامر الطبيب وغادرتْ سريرها كي تشترك في المسيرة الاحتجاجية التي نظمها «الحزب الشيوعي المكسيكي». مع أنّها كانت تتعافى من ذات الرئة القصبي، كانت تريد التعبير عن شعورها بالتضامن مع جمهورٍ يزيد عدده على عشرة آلاف مكسيكي لجئوا إلى الشوارع، وراحوا يمشون من الميدان العام المسمى «سانتو دومينغو پلازا» إلى زوكالو كي يحتجوا على الإطاحة برئيس جمهورية غواتيمالا ذي الميول اليسارية يوكوبو آربينيث وفرض وكالة الاستخبارات المركزية CIA نظاماً رجعياً على ذلك البلد يترأسه الجنرال كاستيلو أرماس. كان هذا آخر ظهور علني لها وحوّلتْ فريدا نفسها إلى مَشهدٍ بطولي. وبينما كان ديغو يدفعها على كرسيها المتحرّك ذي العجلات ببطء عبر الشوارع الوعرة، شخصيات بارزة في عالم الثقافة المكسيكية كانت تسير في أعقابها.

1- قالتْ إنها تريد أن تتبنى طفلاً: زينديخاس، حوار شخصي - ك.

2- دعوةٌ إلى روسيا: بامبي، «Manuel el Chófer»: 1 - ك.

3- كانت سعيدةً فيما يتعلق بالرحلة المرتقبة إلى بولندا: م. س. - ك.

4- «Traigan mucha raza»: م. س. - ك.

كما في كثيرٍ جداً من جداريات ريڤيرا، كانت فريدا نموذجاً حياً للجَلَد الأخلاقي، نقطة تجميع القوى من أجل الحماسة الثورية. أُخذتْ صور فوتوغرافية في أثناء المسيرة الاحتجاجية تُظهرها وهي تحمل رايةً مزخرفة بحمامة سلام بيدها اليسرى، يدها اليمنى مضمومة في قبضة قتال. كان وجهها الهزيل، المُنهَك يبدو أكبر من سنّها الحقيقي، ميدان معركة المعاناة. كانت عليلةً جداً بحيث لم تكنْ لتبالي بالغنج، لم تصفّفْ شعرها بتاجه المألوف من الجدائل. بدلاً من ذلك، ببساطة غطته بمنديل قديم مجعد. كانت العلامات الوحيدة على توهجها المألوف هي الخواتم الكثيرة التي جعلتْ قبضة الاحتجاج خاصتها تتلألأ كالصولجان. تحملّتْ فريدا عدم الراحة الناجمة عن جلوسها في كرسيها المتحرّك ذي العجلات على مدى أربع ساعات، وهي تضم صوتها إلى أصوات جمهرة المتظاهرين الذين كانوا يهتفون: *Gringos, asesinos, fuera!*[1] (أيها السفاحون الأمريكيون، أخرجوا من هنا!) وحين ذهبتّ أخيراً إلى منزلها، كانت لديها قناعةٌ بأن حضورها عنى شيئاً كبيراً بالنسبة لزملائها المتظاهرين. أسرّتْ إلى إحدى صديقاتها، «أريد ثلاثة أشياء فقط[2] في الحياة: أن أقيم مع ديغو، أن أرسم، وأن أكون منتمية لـ[الحزب الشيوعي]».

لم تحصلْ على هذه الأشياء على مدى ردحٍ طويل من الزمن. نتيجةً لإسهامها في الاحتجاج استمر مرض ذات الرئة خاصتها، وما زاد الطين بلةً، بعد أيام قليلة غادرتْ سريرها[3] ليلًا وثانيةً عصتْ أوامر طبيبها، أخذتْ دش حمام، وهكذا مرضتْ مرضاً شديداً مصحوباً بالعذاب الأليم.

كانت فريدا تعرف أنها تشارف على الموت. في إحدى الصفحات الأخيرة من يومياتها، رسمتْ هياكل عظمية بأزياء شبيهة بجماجم الحلوى. بحروف قاتمة، كتبتْ: Muertes en relajo calaveras [الموتى لهم علاقة غرامية عابرة]. بالنسبة لها، الموت حقيقة من حقائق الحياة، جزءٌ من الدورة الأبدية، شيءٌ يجب مواجهته رأساً برأس. «نحن ننشد الهدوء أو [السلام]»،

1- «Gringos, asesinos»: تيبول، «*Crónica*»، شرح لصورة، حاشية سفلية – ك.

2- «أريد ثلاثة أشياء فقط»: جي. أو. «Frida Kahlo, Una Vida de Martiro»، 22 تموز / يوليو، 1954، قصاصة جريدة، أرشيف آيزولدا كاهلو – ك.

3- غادرتْ سريرها: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 284 – 285 – ك.

كتبتْ في يومياتها، «لأننا نتوقع الموت بما أننا نموت في كل لحظة». حين ذهب الكاتشوتشا مانويل غونثاليث راميريث لرؤيتها قبيل وفاتها، ناقشتْ تفاصيل موتها بصراحة. «لم يكنْ شيئاً أخرق أن تتكلم عنه [الموت]»[1]، تذكّر غونثاليث راميريث، «لأن فريدا لم تكنْ تخشاه». «ما كان يقلقها، على أية حال، هو التفكير بأنها سوف تُخفَض في باطن الأرض وهي مضطجعة. كانت قد عانتْ في أحيان كثيرة جداً، في مستشفيات كثيرة جداً، وهي في هذا الوضع، شرحتْ فريدا، أنها لم تكنْ ترغب بأن تذهب إلى لَحْدِها وهي مستلقية. لهذا السبب، طلبتْ بأن يُحرَقَ جثمانها».

«في الليلة التي سبقتْ عيد ميلاد فريدا»، قالت لتيريزا پرونيثا، «دعينا نبدأ بالاحتفال[2] بعيد ميلادي. أريد، كهدية، أن تمكثي هنا كي ترافقيني كي تفيقي هنا غداً». وافقتْ تيريزا، وفي ساعةٍ مبكرة من صباح اليوم التالي وضعتْ تسجيلLas Mañanitas، أغنية عيد ميلاد المكسيك، كي تستيقظ فريدا على الموسيقى. أمضتْ فريدا الصباح في السرير، وهي نائمة بفعل الأدوية المخدّرة التي تناولتها. حين استيقظتْ ثانيةً، استقبلتْ ثلّةً من الزائرين. تالياً، لبسَتِ البلوزة القطنية السميكة التقليدية المطرزة *huipil* المصنوعة في يالالاغ[3] ذات الشُرَّابَة الأرجوانية الشاحبة، وجهها مكسو بمساحيق التجميل، حُملتْ إلى الطابق السفلي حيث غرفة الطعام. هناك، وهي مُحاطة بأزهار عيد ميلادها كلها، ضيّفتْ أصدقاءها وصديقاتها. كان الملأ يأتون ويذهبون. مئة ضيف وضيفة تناولوا أطباق الطعام المكسيكية – Turkey *mole*، الفلفل الحار، و*tomales* مع *atole*. كانت فريدا مفعمة بالمرح السابق. في الساعة الثامنة مساءً، صعدتْ إلى الطابق العلوي واستمرتْ في التحدّث مع الأشخاص الذين أحاطوها بالاهتمام في حجرة نومها. رسالةٌ من نساء في «الحزب الشيوعي المكسيكي» وهبتها سعادةً بالغة. كما أبهجتها سوناتا أرسلها كارلوس پيليكير.

في الصفحات الأخيرة من يوميات فريدا توجد أشكال بشرية أنثوية

1- «لم يكنْ شيئاً أخرق أن تتكلم عنه [الموت]»: غونثاليث راميريث، «Frida Kahlo o el Imperativo de Vivir»: 25 – ك.

2- «دعينا نبدأ بالاحتفال»: بامبي، «Manuel el Chófer»: 1 – ك.

3- يالالاغ yalalag: قرية في أواكساكا، المكسيك – م.

مجنحة غريبة مرسومةً بنحو مشوَّش أكثر من الصور - الذاتية المجنحة التي رسمتها قبل أشهر قلائل. كان الدخول الأخير هو رسم ملاك أسود مرتفع إلى كبد السماء - يقيناً هو مَلاك الموت. أشكالٌ بشرية كهذه تُشير إلى رغبتها في التسامي وهو جزءٌ مكملٌ لرغبتها في أن تغرس جذورها بالأرض التي عبّرتْ عنها فريدا في رسومٍ أخرى: حتى رأيها بالموت كان منشطراً بين التقاليد الكاثوليكية والتقاليدِ الوثنية. تكشف الكلمات الأخيرة في يومياتها عزيمتها القوية في النظر إلى أقسى الحقائق بسعادة *alegría*. «أتمنى أن يكون الرحيل[1] مُبهجاً - وأتمنى ألاّ أعود ثانيةً - فريدا».

هذه الكلمات ورسومها الأخيرة توحي بأن فريدا قد انتحرتْ، مع أنّ سبب وفاتها في الثلاثاء، 13 تموز/ يوليو، 1954، قد سُجّل بوصفه «انسداد في وعاء دموي رئوي[2]». من المؤكد أن وصف ريفيرا لوفاة زوجته لا يحول دون احتمال انتحارها. إنما في الوقت نفسه يحتفظ دييغو بصورة فريدا بوصفها إنسانةً لا تُقهر في معركتها من أجل الحياة. قال إن فريدا في الليلة التي سبقتْ وفاتها، كانت مصابةً بذات الرئة، وكانت حالتها الصحية حرجةً:

> جلستُ بجوار سريرها[3] حتى الثانية والنصف فجراً. في الساعة الرابعة شكتْ من إزعاج شديد. حين وصل أحد الأطباء عند انبلاج الفجر، وجد أنها فارقَتِ الحياة قبل قليل بسبب انسداد في وعاء دموي بالرئتين.
>
> حين ولجتُ إلى حجرتها، كان وجهها هادئاً وبدا أجملَ من أي وقتٍ مضى. في الليلة السابقة كانت قد أعطتني خاتماً اشترته لي كهدية لمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين لزواجنا، التي ستحلُّ بعد سبعة عشر يوماً. سألتها لماذا تقدّم هديتها تلك في وقتٍ مبكر جداً فردّتْ عليَّ قائلةً، «لأني أحسُّ أني سأغادركَ قريباً جداً».

إنما على الرغم من أنها كانت تعرف أنها ستغادر عالمنا، لا بدّ أنها استعدّتْ لكفاحٍ من أجل الحياة. وإلا لماذا تعيّن على الموت أن يُجبَر على مفاجأتها من خلال سرقة نَفَسها بينما هي نائمة؟

1- الرحيل: استخدمَتِ المؤلفة كلمة exist التي تعني الخروج، لكننا آثرنا استخدام كلمة الرحيل - م.
2- انسداد في وعاء دموي رئوي pulmonary embolism: *El Nacional*، 14 تموز / يوليو، 1954 - ك.
3- «جلستُ بجوار سريرها»: ريفيرا، «فني، حياتي»: 284 - 285 - ك.

كثيرٌ من أصدقاء فريدا لم يصدّقوا حكاية انتحارها. حتى النهاية، يقولون، ظلّتْ تحتفظ بأملها وعزيمتها الباسلة. يرتاب آخرون في الرأي القائل إنها ماتتْ بسبب جرعة زائدة من الأدوية التي ربما – أو ربما لا – كانت غير مقصودة. إنه شيءٌ صحيح أن دورتها الدموية كانت سيئةً وأن نوبتها الأخيرة التي أصيبتْ فيها بذات الرئة الشُعبي قد جعلتها ضعيفةً.

بعد رحيل فريدا، صديقها بامبي نشر تقريراً مطوّلاً[1] عن ساعاتها الأخيرة في جريدة الـ «*Excelsior*». قيل إن فريدا لم تستقبلْ زائرين في اليوم الذي سبق موتها لأنها كانت تكابد وجعاً لا حدَّ له. وطول برهةٍ قصيرة فيما بعد الظهر، كان دييغو معها. تحدّثا من دون كلفة وضحكا معاً، وقالت له إنها نامتْ معظم ساعات الصباح، لأن الدكتور ڤاليسكو و پولو قال لها إنها يجب أن تفعل ذلك. سخرتْ من كوب تغذية خاص للعاجزين كانت قد جلبته لها السيدة مايت (التي صارتْ تعمل لديها ثانيةً) كي تغذيها بالأطعمة السائلة. هذا العام، قالت فريدا، هو «عام المرق». بدا أنها لم تكنْ تستهلك سوى المرق.

في ذلك المساء أعطتْ دييغو الخاتم الذي كان هديته لمناسبة الذكرى السنوية، وقالت له إنها تريد أن تودِّعَه هو وتودِّع قلّةً من أصدقائها المقرَّبين. في الساعة العاشرة ليلاً، اتصل ريڤيرا بالدكتور ڤاليسكو و پولو[2]. «فريدا مريضةٌ جداً، أُريدك أن تأتي وتراها». أتى الطبيب ووجد فريدا في حالةٍ حرجة بسبب ذات الرئة الشُعبي. حين غادرها وهي مستلقية في سريرها ونزل إلى الطابق الأسفل، كان ريڤيرا جالساً ويتحدّث مع أحد أصدقائه. قال له الطبيب «دييغو، فريدا عليلةٌ جداً». ردَّ عليه دييغو قائلاً، «أجل، أعرف هذا». «لكنها عليلةٌ فعلاً، لديها حمّى شديدة»، أكّد الطبيب. «نعم»، أجاب دييغو.

في الساعة الحادية عشرة ليلاً[3]، بعد أن أُعطيتْ عصير فاكهة، خلدتْ فريدا إلى النوم، وكان دييغو يجلس بجانب سريرها. يقيناً أنها نامتْ بسرعة، وغادر ريڤيرا كي يقضي بقية ليلته في الاستوديو العائد له في سان أنجيل. في الساعة الرابعة فجراً، استيقظتْ فريدا وشكتْ أن لديها وجع. هدأتها

1- بامبي نشر تقريراً مطوّلاً: بامبي، «Manuel el Chófer»: 1،5 – ك.

2- اتصل ريڤيرا بالدكتور ڤاليسكو و پولو: ڤاليسكو و پولو، حوار شخصي – ك.

3- «في الساعة الحادية عشرة ليلاً»: بامبي، «Manuel el Chófer»: 5 – ك.

ممرضتها وسوّتْ ملاءات سريرها. لبثتْ بجوار فريدا إلى أن نامتْ ثانيةً. كان الجو ما يزال مظلماً في الساعة السادسة صباحاً حين سمعَتِ السيدة مايت فرداً ما يقرع وفيما كانت ذاهبة لفتح الباب، توقفتْ قليلاً عند سرير فريدا كي تثبتْ أغطيتها من حولها. كانت عينا فريدا مفتوحتين ومحدّقتين. لمستْ يديْ فريدا. كانتا باردتين. اتصلَتِ السيدة مايت هاتفياً بسائق ريڤيرا الخاص، مانويل، وأخبرته بما جرى. السائق الخاص العجوز الذي عمل لدى غويليرمو كاهلو وكان يعرف فريدا من ولادتها، أخذ الأخبار إلى دييغو. «سنيور»، خاطبه قائلاً[1]: *murió la niña Frida* (الآنسة فريدا ماتتْ).

1- «سنيور»، خاطبه قائلاً: م. س: 1. تذكّر الدكتور ڤاليسكو و بولو (حوار شخصي) أنه حين عاد إلى المنزل بعد وفاة فريدا، «كانت فريدا مستلقيةً في سريرها. أخبروني أنهم عثروا على فريدا ميتةً في حوض الاستحمام [البانيو]. في الظاهر أن ما حدث هو أن رِجلها كانت تزعجها، وقد هبتْ واقفةً على قدميها ومضتْ إلى الحمام. وبعدها هوتْ أرضاً وفارقَتِ الحياة» – ك.

الفصل الخامس والعشرون

تعيش الحياة[1]

حين ماتتْ فريدا، أمسى وجه دييغو المتحمس، الممتلئ دوماً مُنهَكاً وكئيباً. «أصبح رجلاً مسناً[2] في بحر ساعاتٍ قلائل، شاحباً وقبيحاً»، يتذكّر أحد أصدقائه. مراسل صحافي من جريدة «*Excelsior*» أقبل كي يصوّره فوتوغرافياً ويأخذ اقتباسات منه، إلّا أنّ ريڤيرا رفض إجراء الحوار معه. «إني أتوّسل إليك[3] ألا تطرح عليَّ أيَّ سؤال»، ردَّ عليه. أدار وجهه إلى الحائط ولزم الصمت.

كانت أخبار موت فريدا قد سافرتْ على جناح السرعة. اتصل دييغو هاتفياً بلوبي مارين في الصباح الباكر، وهي وإيما هورتادو، التي ستصبح حالاً زوجة ريڤيرا الرابعة، ركبتا السيارة وتوّجهتا نحو منزل زوجته الثالثة. «كان دييغو وحيداً تماماً[4]»، تذكّرتْ لوبي. «مكثتُ بجواره، وتناولتُ يده. في الساعة الثامنة والنصف صباحاً، بدأ أصدقاء وصديقات فريدا يصلون تباعاً، وودعته ومضيتُ في حال سبيلي».

كانت فريدا راقدةً على سريرها ذي الأعمدة الأربعة مرتدية تنورة تيهوانا سوداء وبلوزة تقليدية مطرَّزة *huipil* بيضاء من يالالاغ. كانت صديقاتها قد جدلن شعرها بالأشرطة والأزهار. وزيننها بالأقراط، القلائد المصنوعة من الفضة، المرجان، واليشب، وشبكن يديها على جسمها؛ كل إصبع فيه خاتم.

1- تعيش الحياة: ورد هذا العنوان بالإسبانية في النص الأصل الإنكليزي: Viva la Vida – م.

2- «أصبح رجلاً مسناً»: إيللا باريسكي، رسالة إلى بيرترام دي. وولفي (23 تموز/ يوليو، 1954)، معهد هووفر، جامعة ستانفورد – ك.

3- «إني أتوسّل إليك»: وولفي، «*الحياة الإسطورية لدييغو ريڤيرا*»: 400 – ك.

4- كان دييغو وحيداً تماماً: مارين، حوار شخصي – ك.

وسادةٌ بيضاء ذات أشرطة مُنشاة من دانتيلا مكسيكية كانت تؤطر وجهها. بجانب رأسها مزهرية تحوي ورودا. قدمٌ واحدة ذات أظافر قدم حمراء قانية كانت تبرز من تحت حاشية تنورتها الطويلة. بجانبها كانت هنالك أغصان زهور حمر. من الرف المجاور للسرير، هنالك دمى صينية وأوثان تنتمي للعهد ما قبل الكولومبي كانت تتطلعُ إلى المَشهد.

أعدادٌ غفيرةٌ من الناس، كثيرٌ منهم لم يستطيعوا أن يكبحوا دموعهم، مرّوا بهيئة رتل بسرير فريدا في ذلك اليوم. أولغا كامپوس، كانت من أوائل المتفجعين: «كان ذاك المَشهد مروِّعاً بالنسبة لي[1]. كانت فريدا ما تزال دافئةً حين وصلتُ إلى المنزل في نحو العاشرة أو الحادية عشرة صباحاً. حين قبّلتها اكتستْ بشرتها بالنقاط، وشرعتُ أصرخ، [إنها حيّة! إنها حيّة] إلّا أنّها كانت ميتة».

وصلتْ بيرنيس كولكو في منتصف النهار: «بطبيعة الحال، حين وصلتُ هناك[2] إلى ذلك المنزل، كنتُ مصابةً بالهيستيريا. قابلتُ شقيقتها كريستينا وحضنتني وقالت لي، [فقدنا عزيزتنا فريدا]. ومضيتُ إلى سريرها، ورأيتها هناك، ومن ثم انتظرنا بعض الوقت. لم يكنْ بوسعنا أن نرى دييغو، لأن دييغو حبس نفسه في حجرته».

في الساعة السادسة والنصف عصراً، جميع حليها باستثناء خواتمها، سلسلة تيهوانتيپك، وبعض الخرز الرخيصة المشعة نُزعتْ من جسد فريدا، وسُجيّتْ في نعش رمادي اللون وأخذوا جثمانها إلى «قصر الفنون الجميلة». «ذهب دييغو مع سائقه الشخصي[3] وحدهما في سيارته»، قالت بيرنيس كولكو.

هناك، في الصالة الرحبة للمبنى الكلاسيكي الحديث الفخم، وهو أكبر مركز ثقافي في المكسيك، سُجيّتْ فريدا في نعشٍ مكشوف كي يراها الناس، دييغو بجوارها في حالة من الاضطراب. طلب من الدكتور ڤيلاسكو و پولو شهادة وفاة[4]، كي يكون بوسعه أن يحرق جثمان فريدا، لكن الطبيب رفض،

1- «كان ذاك المَشهد مروِّعاً بالنسبة لي»: كامپوس، حوار شخصي – ك.

2- «بطبيعة الحال، حين وصلتُ هناك»: كولكو، حوار كرومي – ك.

3- «ذهب دييغو مع سائقه الشخصي»: م. س. – ك.

4- طلب... شهادة وفاة: ڤيلاسكو و پولو، حوار شخصي – ك.

إذ يبدو أنه كانت هنالك مبررات قانونية. لذلك حصل ريڤيرا على شهادة الوفاة من صديقه وصهره السابق، الدكتور مارين. إلّا أنّه حتى بعد حصوله على شهادة الوفاة لم يكنْ مقتنعاً أن زوجته قد توفيتْ.

تروي روزا كاسترو هذه القصة كما يلي: «حين كانتْ مُسجّاةً في النعش المكشوف كي يراها الناس[1] في [بيلاس آرتيس] Bellas Artes، كان دييغو واقفاً مع الدكتور فيديريكو مارين، شقيق لوبي. مضيتُ إليه وخاطبتُه قائلاً [ما هي القضية، دييغو؟] أجابني قائلاً، [القضية هي أنّنا لسنا متأكدين تماماً من أن فريدا ماتتْ]. أجاب الدكتور مارين، [دييغو، إني أؤكد لك أن فريدا لفظتْ أنفاسها الأخيرة]. قال دييغو، [كلا، إلّا أنّه شيءٌ يُروِّعني أن أعتقد أن دورتها الدموية ما زالتْ فعالة. شعر بشرتها ما يزال ينتصب. إنه شيءٌ يُروِّعني أنه يجب علينا أن ندفنها وهي في هذه الحال]. قلتُ له، [لكن الأمر بسيطٌ جداً. دعْ الطبيب يفتح أوردتها. إن لم يتدفقْ الدم، فهذا يعني أنها باتتْ في عِداد الأموات]. لذلك قطعوا جلد فريدا، ولم يكنْ هنالك دم. قطعوا وريدها الوداجي jugular vein، ولم تندفقْ منه سوى قطرة واحدة أو قطرتين. كانت ميتة. لم يشأْ دييغو أن يصدّق أنها ماتتْ، بسبب رغبته الرهيبة بألا يفصل نفسه عنها. كان يحبها حباً جماً. حين ماتتْ فريدا بدا أشبه بفردٍ مشطور إلى نصفين».

طَوَال تلك الليلة وصباح اليوم التالي، لبثتْ فريدا في الردهة الضخمة، مرتفعة السقف. وُضع نعشها على قماشٍ أسود منشور على البلاط، ومحاطاً بكمياتٍ من الأزهار الحمر.

السماح بتكريم فريدا بهذه الطريقة أُعطي من لدن أندريس إدوارتي، زميلها القديم في المدرسة الإعدادية، الذي كان يومئذ مدير «المعهد الوطني للفنون الجميلة»، شريطةَ أن يعد ريڤيرا بأن يُبقي السياسة خارج نطاق الاحتفال. «لا أعلام سياسية[2]، لا شعارات، لا أحاديث، لا سياسة»، قال مُحذّراً. طأطأ دييغو رأسه قائلاً: «نعم، أندريس». لكن حين دخل أول حرس تشريفات، يتألف

1- «حين كانتْ مُسجّاةً في النعش المكشوف كي يراها الناس»: كاسترو، حوار شخصي – ك.

2- «لا أعلام سياسية»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»، الصفحة 400. هذا الوصف لجنازة فريدا مُستقى بصورة عامة من كتاب وولفي الموسوم بـ«*الحياة الأسطورية لديغو ريڤيرا*»، من وصوفات صحف في أرشيف آيزولدا كاهلو، ومن حوارات مع أرتورو غارسيا بوستوس والدكتور ڤيلاسكو و پولو – ك.

من إدوارتي وموظفين عديدين آخرين من «شعبة الفنون الجميلة» إلى الردهة حيث يوجد نعش فريدا، تابع فريدا أرتورو غارثيا بوستوس ظهر من مجموعةٍ تجمعتْ حول ريڤيرا وهرع نحو التابوت. وعلى حين غرة، غُطي التابوت بعلم أحمر قانٍ مُزيّن بمنجل ومطرقة موضوعين في وسط نجمة بيضاء.

انسحب إدوارتي ومساعدوه في ذعر. من غرفة مكتبه بالطابق الأعلى، بعث رسالةً إلى ريڤيرا يذكّره بالوعد الذي قطعه له. جيء بمذكرة تحتوي على كلمة مفادها أن ديڤغو دهمه حزن عميق جداً ولا يُمكن مقاطعته. من سوء حظ إدوارتي، رئيس الجمهورية رويث كورتينيث كان بعيداً عن العاصمة في حينها، لذا التفت المدير إلى سكرتير رئيس الجمهورية طلباً للمشورة. لا بدّ له أن يُقنع ريڤيرا أن يرفع العلم الشيوعي، أُخبر بذلك، إنما يتعيَّن عليه أيضاً أن يتفادى الفضيحة. ريڤيرا، مُحاطاً بأصدقائه اليساريين، لم يكنْ ليفعل ذلك. هدّد بأن يأخذ جثمان فريدا[1] إلى الشارع ويقف حارساً له هناك إذا رُفع العلم.

أحسَّ إدوارتي بارتياح كبير لما وصل رئيس الجمهورية السابق لازارو كارديناس كي يشغل موضعه في حرس تشريفات فريدا؛ إذا كان رجلٌ بمثل هذه المنزلة الرفيعة راغباً بالتسامح مع العلم الأحمر، ربما لا يكون خاطئاً جداً على أية حال. اتصلوا هاتفياً بسكرتير رئيس الجمهورية الذي أكّد مشاعره. «إذا كان الجنرال كارديناس[2] يقف حارساً»، قيل له، «عليكَ أن تقف حارساً أنتَ أيضاً».

هكذا تحوّلتْ معبودةً وطنية، في الأقل مؤقتاً، إلى بطلة شيوعية. إحدى نتائج هذه «المسرحية الهزلية الساخرة المؤيدة لروسيا»[3]، كما سمّتها الصحافة، هو أن إدوارتي ضيّع منصبه الإداري (عاد إلى كرسيه كأستاذ جامعي لـ[أدب أمريكا اللاتينية في {جامعة كولومبيا}). أما ريڤيرا، من ناحيته، فقد ابتهج لأنه قُبل ثانيةً في صفوف الحزب الشيوعي بعد شهرين ونصف من جنازة فريدا.

1- هدّد بأن يأخذ جثمان فريدا: «*Foto - Gión*»، 48، قصاصة غير مؤرخة من مجلة، أرشيف آيزولدا كاملو - ك.

2- «إذا كان الجنرال كارديناس»: وولفي، «*الحياة الأسطورية لديڤغو ريڤيرا*»: 401 - ك.

3- «المسرحية الهزلية الساخرة المؤيدة لروسيا»: قصاصة جريدة غير مؤرخة، أرشيف آيزولدا كاملو - ك. في النص الأصل الإنكليزي: «Russophile farce» - م.

طَوَال الليلة كلها وصباح اليوم التالي، وقف حرس الشرف عند الأركان الأربعة لتابوت فريدا. كان بينهم شيوعيون ذوو مكانة مرموقة بالإضافة إلى أصدقاء مقرّبين وأفراد الأسرة. كانت لولا ألفاريث برافو هناك، وخوان أوغورمان، ماريا أسونسولو، ورسام الجداريات خوزيه شافيث مورادو. وقفتْ ثلاث من شقيقات فريدا كي يحرسن أيضاً، وكذا فعلَتِ ابنتا دييغو، لوبي وروث. فردان يمثلان السفارة الروسية جاءا دقائق قليلة. دييغو، كان يرتدي ثياباً رسمية حيث لبس بدلةً داكنة، كان وجهه مجعداً جراء الإعياء والغم، ظلَّ بالقرب من نعش فريدا طَوَال المساء كله وساهم في العديد من الحراسات. كان قد استرد رباطة جأشه بما يكفي كي يصافح المُعزين ويتعاون مع الصحافة. كان قد أخبر أحد المراسلين الصحافيين[1] بأن فريدا ماتتْ جراء انسداد وعاء دموي في الرئتين بحضور طبيب عظام بين الساعة الثالثة والرابعة فجراً. قال بزهو إن زوجته رسمتْ نحو مئتي رسم خلال زمن حياتها، وأن فريدا كانت الرسامة الأمريكية – الإسبانية الوحيدة التي قهرَتِ الـ «لوفر»، وإن رسمها الأخير، الذي أنجزته قبل شهر، كان حياةً ساكنةً عن بطيخات حمر، وهو حافل بالألوان، وطافح بالسعادة *alegría*.

كان آخر حرس الشرف هم: ريفيرا، إدوارتي، سيكيروس، كوفاروبياس، هينيستروسا، والمهندس الزراعي البارز، والسياسي اليساري سيزار مارتينو، بالإضافة إلى رئيس الجمهورية السابق، كارديناس، وابنه كواوهتيموك مارتينو. بحلول ظهيرة الرابع عشر من تموز/ يوليو، شرّف نعش فريدا ما يزيد على ستمئة شخص. في الساعة 12 وعشر دقائق ظهراً، طلبتْ كريستينا كاهلو من الجمهور المحتشد أن يغنوا «النشيد الوطني» ومن ثم الـ «Corrido de Cananea»، وهي أغنية شعبية «بالاد» تمزج الغضب من المظالم التي كابدها الشعب المكسيكي مع قصة حب حزينة. بوقار كبير، حرّك كارديناس ذراعيه كي يحافظ المُنشدون على إيقاع الأغنية وسرعتها. رفع ريفيرا، سيكيروس، إدوارتي وآخرون نعش فريدا على أكتافهم وحملوه نازلين درجات الرخام

1- كان قد أخبر أحد المراسلين الصحافيين: رودولفو كونتريراس أي. Frida Kahlo, la Artista del Pincel, Dejó de Existir Ayer، جريدة «*Novedades*» (مكسيكو سيتي)، 14 تموز / يوليو، 1954: 19 – ك.

الواسعة العائدة لـ «قصر الفنون الجميلة» وخرجوا إلى المطر. كان موكب الجنازة يتألف من نحو خمسمئة متفجع يتبعون سيراً على الأقدام عربة الموتى التي تحمل نعش فريدا التي كانت تمشي ببطء عبر جادة «أڤينيدا خواريث».

كانت المحرقة الواقعة في الـ «Panteón Civil de Dolores» (المقبرة المَدَنية) صغيرةً وبدائيةً إلى أبعد حدّ. احتشد في الحجرة الحارة والصغيرة جداً الأصدقاء وأعضاء الأسرة، الممثلون الثقافيون لعددٍ من البلدان الاشتراكية، سكرتيرو «الحزب الشيوعي المكسيكي» و«منظمة الشبيبة الشيوعية»، فضلاً عن نجوم عالميْ الفَنّ والأدب. في الخارج، مئات الضيوف وقفوا وسط شاهدات القبور تحت المطر الهاطل من دون إنقطاع. أُحضر تابوت فريدا إلى الحجرة الأمامية وفُتح. كانت مسجاة ومن حول رأسها إكليل من أزهار القرنفل الحمر وشال *rebozo* يغطي كتفيها. أحدهم وضع باقة ضخمة من الأزهار عند رأس التابوت. ومن ثم، واقفاً بجانب فريدا، وإلى جانبه ريڤيرا، ألقى أندريس إدوارتي خطاب الجنازة الطنّان:

فريدا ماتتْ[1]. فريدا ماتتْ.

الإنسانة لامعة الذكاء والعنيدة التي كانت، في يومنا، تُنير صفوف «المدرسة الإعدادية الوطنية» فارقَتِ الحياة... فنانةٌ استثنائية غابتْ عن عالمنا: روحٌ يقظة، قلبٌ شهم، حساسيةٌ مفرطة في جسد حيّ، حب الفَنّ حتى خلال الموت، صديقةٌ حميمة للمكسيك في الدوار وفي الكياسة... صديقة الشعب، وشقيقته، الابنة العظيمة للمكسيك: أنتِ ما تزالين حيّةً... إنك تعيشين بيننا...

قرأ كارلوس پيليكير سونيتات مُهداة إلى فريدا. أشعار تقول إحدى قصائدها: «ستكونين حيةً دوماً على الأرض[2] / ستكونين دوماً تمرّداً[3] مليئاً بمَطالع النهارات / الزهرة البطولية لمَطالع النهارات المتتالية». تحدّثتْ أدلينا زينديجاس عن ذكرياتها مع فريدا في «المدرسة الإعدادية» وعن حياة

1- فريدا ماتتْ: إدوارتي، Imagen de Frida Kahlo – ك.

2- «ستكونين حيةً دوماً على الأرض»: قصيدة پيليكر لم تُنشرْ بالإنكليزية. ترجمتُ الأبيات الثلاثة الأخيرة من الأصل الإسباني؛ البيت الأول يقول: «Sie en tu vientre acampo la prodigiosa» – ك.

3- تمرداً mutiny: تمرد الجند أو البحارة على ضباطهم – م.

فريدا وعملها بوصفها نموذجاً لـ «العزيمة الفولاذية في العيش»[1]. خوان بابلو سينث، عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي المكسيكي، تحدّث باسم الحزب، واغتنم المناسبة كي يناقش قضايا العالم المعاصر.

في الساعة الواحدة والربع بعد الظهر[2]، رفع ريڤيرا وعددٌ من أفراد الأسرة فريدا من التابوت وسجّوها على عربة آلية ستنقلها عبر مسالك فولاذ إلى فرن المحرقة. وقف ريڤيرا إلى جانبها ويداه مضمومتان في قبضتين، وجهه وجسمه غارقان في الحزن العميق. انحنى كي يطبع قبلةً على جبينها. تجمع أصدقاؤها وصديقاتها بالقرب منها كي يودّعوها.

كان ريڤيرا يودّ أن يودّع فريدا مع الموسيقى[3]. بأذرع مرفوعة إلى الأعلى وأيدي مضمومة في قبضات، أنشد الحشد «*البيان الشيوعي*»، «النشيد الوطني»، «الحراس الشبيبة»، «مارش جنازة لينين» وأغاني سياسية أخرى. في الساعة الواحدة وخمسين دقيقة فُتح باب الفرن، وبدأتِ العربة التي تحمل جثمان فريدا تتحرك متجهةً صوب النار. الآن شرع المتفجعون يغنون أغاني الوداع الشعبية: «Adios, Mi Chaparita»، «Adios, Mariquita Linda»، «La Embarcacion»، «La Barca de Oro».

التي تقول:

إني أنطلق الآن نحو الميناء الذي ترسو فيه السفن الذهبية
تنتظرني كي تأخذني بعيداً.
إني أغادركَ الآن، هذا هو الوداع.
مع السلامة، حبيبي، وداعاً إلى الأبد.
لن تراني مجدداً، ولن تسمع أغنياتي،
لكن البحار سوف تفيض بدموعي،
وداعاً، حبيبي... وداعاً.

1- «العزيمة الفولاذية من أجل العيش»: «El Cadaver de la Artista Frida Kahlo, Incinerado en Dolores»، *Novedades* (مكسيكو سيتي)، 15 تموز / يوليو، 1954: 26 – ك.

2- في الساعة الواحدة والربع بعد الظهر: م. س – ك.

3- كان ريڤيرا يودُّ أن يودِّع فريدا مع الموسيقى: مونروي، حوار شخصي، وغويليرمو مونروي، «Vayan a la Cámaran del Honro a Despedir a Frida Kahlo»، *Excelsior* (مكسيكو سيتي)، 13 تموز / يوليو، 1955، الصفحات 1، 5، 8 – ك.

«وقف ريفيرا ويداه مضمومتان في قبضتين»[1]، يتذكّر مونروي. «حين فُتح باب الفرن كي يتلقى العربة المحمّلة بجثمان فريدا، كانت هنالك حرارة جهنمية أجبرتنا على أن نتكئ على الجدار الخلفي للحجرة لأننا لم نستطعْ أن نحتمل الحرارة. إلّا أنّ ريفيرا لم يتزحزحْ من موضعه».

في هذه اللحظة حدث شيءٌ غريب وبشع تقريباً مثل واحدة من *Los Caprichos* «نزوات» غويا[2]. تتذكر أدلينا زينديجاس قائلةً: «كان الجميع يتمسّكون بيديْ فريدا[3] لما بدأتِ العربة تجرُّ جثتها نحو مَدخل الفرن. رموا أنفسهم عليها، جذبوا أصابعها بعنف كي ينزعوا خواتمها، لأنهم كانوا يودّون أن يحتفظوا بشيءٍ ما يعود إليها».

كان الناس ينتحبون. أُصيبتْ كريستينا بالهيستيريا[4] وشرعتْ تصرخ حين رأتْ جثمان شقيقتها ينزلق نحو الفرن. كان يجب نقلها إلى الخارج. بسبب وجيه: في اللحظة التي دخلتْ فيها فريدا الفرن، الحرارة القوية جعلتها تجلس منتصبةً، وشعرها الملتهب برز من وجهها وأصبح كالإكليل. قال سيكيروس إنه حين شبَّتِ النيران في شعرها[5]، بدا وجهها كما لو أنه يتبسم في وسط زهرة شمس كبيرة.

كانت النيران في المحرقة عتيقة الطراز قد استغرقتْ أربع ساعات كي

1- «وقف ريفيرا ويداه مضمومتان في قبضتين»: مونروي، حوار شخصي – ك.

2- «نزوات» غويا: هي مجموعة تتألف من 80 كليشة مطبوعة prints بطريقة الحفر المائي aquatint وحفر الكليشيهات etching أنجزها الرسام غويا في عاميْ 1797 و1798 وطبعها في ألبوم العام 1799. كانت هذه الكليشهات المطبوعة تجربة فنية: وسيلة غويا لإدانة الحماقات والسخافات الشاملة في المجتمع الإسباني الذي عاش في كنفه، وكانت انتقاداته هذه متمادية ولاذعة من بينها شيوع الخرافة وجهل وعدم كفاءة أفراد عديدين من الطبقة الحاكمة، أخطاء الزواج وتدهور العقلانية. من بين هذه الكليشهات المطبوعة التي نالتْ شهرةً واسعة «*نوم العقل يُنتج المسوخ*». فرانسيسكو غويا (1746 – 1828): رسّام وطبّاع رومانسي إسباني. يُعدُّ أهم فنان إسباني في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وطول مسيرته الفنية الطويلة كان معلّقاً على عهده ومؤرخاً له. ولأنه كان ناجحاً إلى حد كبير في زمن حياته يُشار إليه دوماً باعتباره آخر الأساتذة القدامى وأول المحدثين. وكان أيضاً أحد رسّامي البورتريهات المعاصرين العظام – م.

3- «كان الجميع يتمسّكون بيديْ فريدا»: زينديجاس، حوار شخصي – ك.

4- أُصيبتْ كريستينا بالهيستيريا: باريسكي، رسالة إلى بيرترام وولفي – ك.

5- حين شبَّتِ النيران في شعرها: تيبول، «Frida Kahlo: Segundo Anivesario» – ك.

تنجز مهمتها. خلال الانتظار، واصل الحشد الغناء. بكى ديغو وغرس أظافره في راحتيْ يديه المرة تلو المرة، وجعلها تنزف. في خاتمة المطاف، فُتح باب الفرن، وانزلقتْ إلى الخارج العربة الساخنة - الحمراء التي تحتوي على رماد فريدا. هبّة حرارة خانقة[1] جعلَتِ الناس يتراجعون ثانيةً إلى الخلف ويتكئون على حيطان الغرفة، مغطين وجوههم كي يحموها. فقط ريفيرا وكارديناس ظلا واقفين بهدوء في موضعهما من دون أن يتزحزحا قيد أنملة.

احتفظ رماد فريدا بشكل هيكلها العظمي على مدى دقائق قلائل قبل أن تذروه تيارات الهواء. حين رأى ريفيرا هذا، خفّض ببطء قبضته المضمومة ودسها في جيب جاكتته الأيمن كي يستل دفتر تخطيطات. وفيما كان وجهه مستغرقاً تماماً فيما يفعله[2]، رسم هيكل فريدا العظمي الفضي. وبعدها جمع باعتزاز رمادها في قطعة قماش حمراء، ووضعه في صندوق من خشب الأرز. طلب أن يُمزج رماده مع رماد فريدا حين يموت[3]. (لم يُنجز هذا الطلب؛ شاءَتِ الأقدار أن يكون من الأنسب لرسام الجداريات العظيم أن يرقد في محطة الاستراحة الخاصة بالمواطنين المكسيكيين ذائعي الصيت، الـ «Rotonda de los Hombres Ilustres»).

في سيرته الذاتية التي سطّرها بقلمه، كتب ريفيرا: «كان 13 تموز/ يوليو، 1954، أكثر أيام حياتي مأساويةً[4]. فقدتُ محبوبتي فريدا، إلى الأبد... أزف الموعد الآن، أدركتُ أن أروعَ جزءٍ في حياتي هو حبي لفريدا».

1- هبّة حرارة خانقة: مونروي، «Vayan a la Cámaran del Honro». انظُرْ أيضاً: *Novededas*: «El Cadáver de la Artista»: 17 - ك.

2- كان وجهه مستغرقاً تماماً فيما يفعله: استرادا، حوار شخصي - ك.

3- طلب أن يُمزج رماده مع رماد فريدا حين يموت: بعد وفاة فريدا بمدةٍ زمنية معنية، طلب أنطونيو پيلايز من ريفيرا أن يكتب كلمات قليلة كي تصاحب بورتريه پيلايز لفريدا كي تُنشر في كتابه 21 Mujeres de Mexico, 21 Mexican Women, (Editorial Fournier, S.A., 1956, P.21).
أحد المقاطع من إسهام ريفيرا يقول: مَن ذا الذي حاز الحظ منقطع النظير كي يكون قريباً من فريدا، في داخل حبها، يمكنه - في الساعة التي غيّرتْ فيه حضورها من خلال النار - تسقط أعمق فأعمق في الهوة السحيقة التي تركَتِ العوالم، مستوعبةً إياها بنحوٍ أحسن كل لحظة على أمل الحصول على السعادة التامة من خلال جعل رماده هو يمتزج جيداً، جزيئةً مقابل جزيئة مع رمادها - ك.

4- «كان 13 تموز / يوليو، 1954، أكثر أيام حياتي مأساويةً»: ريفيرا، «فني، حياتي»: 285 - 286 - ك.

لم يكدْ يمر وقتٌ طويل على وفاة فريدا، حتى عُمّدتْ حفيدة ريڤيرا في منزل كويواكان. وبهذه المناسبة، كسا دييغو شكلاً بشرياً يشبه يهوذا، ربما هيكلاً عظمياً، بملابس فريدا، ووُضع كيس يحتوي على رمادها[1] وكورسيه الجص خاصتها في مهد. هذه إيماءة كانت فريدا ستصفق لها، مقاربةً احتفالية ومكسيكية *Mexicanista* نحو الإزدواجية الغابرة للولادة باعتبارها مهد الموت والموت بوصفه حامل الحياة.

حين فُتح متحف فريدا كاهلو أول مرة في تموز/ يوليو 1958، وُضع رماد فريدا في كيس على سريرها؛ وعليه وُضع قناع الموت الجصّي خاصتها، ملفوفةً بأحد شالاتها *rebozos* – فريدا شبحية تجلس في سريرها. إكليل زهور كوّن قوساً على هذه المجموعة، كانت الأزهار تقلّد الإكليل الذي يكسو بنحوٍ أنيق الطفل الميت في الرسم العتيق فوق سرير فريدا.

تالياً، وُضع الرماد في جرة من العهد ما قبل الكولومبي بهيئة أنثى ممتلئة الجسم، من دون رأس، وقالب برونز لقناع الموت وُضع على قاعدة تمثال فوقها. تبدو جرة حفظ رماد الموتى حبلى بالحياة، حالها حال الإلهة الزائفة الخزف في «*المقيمون الأربعة في المكسيك*»، التي وصفتها فريدا بكونها حبلى، «لأنها، كونها ميتةً[2]، لديها شيءٌ حي في باطنها».

اليوم، منزل فريدا مفتوح، كما كان عليه في زمن حياتها، للزائرين. منح ريڤيرا المنزل، بكل مجموعته الفنية، بما فيها رسوم ريڤيرا وآخرين[3] كانت قد حازتها فريدا، وبكل أثاثه الفولكلوري إلى الشعب المكسيكي في العام 1955 كي يخلّدوا ذكرى زوجته. «عملتُ شرطاً آخرَ[4]»، قال ريڤيرا، «وهو أن تُخصص زاوية لي، لي وحدي، سوف أشغلها متى شعرتُ بالحاجة للعودة إلى الجو الذي يُعيد حضور فريدا».

1- كيس يحتوي على رمادها: خوان سوريانو، حاورته إليزابيث جيرهارد بطلب من المؤلفة، باريس، حزيران / يونيو 1978. وثمة قصة أخرى تذهب إلى القول إن ريڤيرا تناول شيئاً من رماد فريدا – ك.

2- حبلى، «لأنها، كونها ميتةً»: ملاحظات ليزلي – ك.

3- رسوم ريڤيرا وآخرين: مقتنيات فريدا الفنية تضم أعمالاً لبول كلي، يڤ تانجوي، مارسيل دوشامب، خوزيه ماريا، ڤاليسكو وخوزيه كليمنتي أوروزكو – ك.

4- عملت شرطاً آخر: ريڤيرا، «فني، حياتي»: 285-286 – ك.

بعض زائري المتحف هم أصدقاء فريدا وصديقاتها. آخرون لم يعرفوها أبداً، لكنهم حين يغادرون المنزل ينتابهم شعور أنهم عرفوها من قبل، لأن التذكارات المعروضة هناك - ملابس فريدا، مجوهراتها، ألعابها، دماها، رسائلها، كتبها، موادها الفنية، قصاصات الورق الغرامية التي كتبتها لديغو، مجموعتها العجيبة من الفَنّ الشعبي - تقدّم صورةً حيةً لشخصيتها المميزة والجو الذي عاشتْ وعملتْ في كنفه. إنها تخلق الخلفية المثالية لتلك اللوحات الزيتية والرسوم التي علّقتها فيما كان يُسمى مرةً حجرة معيشتها. في الطابق العلوي، في استوديو فريدا، كرسيها المتحرك ذو العجلات قد سُحب إلى الأعلى قبالة حامل اللوحات العائد لها. أحد مشّدات الجص خاصتها زُيّن بالنباتات والمسامير الإبهامية، يجلس على سريرها ذي الملصقات الأربعة وظلته المبطّنة بالمرآة. الدمى الصينية التي عوّضتْ عن الأطفال ما زالتْ تتطلع من الرف. بجوار سريرها توجد دمية سرير، الخالي الآن. هيكل عظمي يتدلى من ظُلة سرير آخر ذي ملصقات أربعة، وعكازا فريدا يستندان على لوح القدم.

يقوم المتحف بشيءٍ أكثر من إعادة خلق جوٍ ما؛ إنه يؤدي وظيفةً أخرى ألا وهي أنّه يُقنعنا بخصوصية وواقعية التخيلات الغريبة في رسوم فريدا وبالآصرة الحميمة بين حياتها وفنها. لأنها عاجزةً، أصبح منزلها الواقع في كويواكان عالمها. لأنها فنانة، الرسوم المعلّقة في ذلك المنزل كانت امتداداً وتحوّلاً لذلك العالم؛ إنه «أي المنزل» يُحفز بقوة ويحيي ذكرى الحياة اللافتة التي عاشتها في كنفه.

آخر رسوم فريدا يتدلى على جدار غرفة المعيشة (اللوحة رقم 35). في الرسم، وُضع بإزاء سماء زرقاء مشعة مشطورة بين نصفين أحدهما أفتح والثاني أكثر قتامةً، توجد بطيخات حُمر، الفاكهة المحبوبة جداً لدى المكسيكيين، بطيخات كاملة، مقطوعة إلى أنصاف، إلى أرباع، وبخلاف ذلك هي منحوتة إلى قطع. الصبغ موضوع بتحكم أكثر بكثير من الحيوات الساكنة الأخرى التي رسمتها في وقتٍ متأخر من حياتها؛ أشكال مُعرّفة ومكوّنة بصورةٍ سليمة. بدا كما لو أن فريدا جمعتْ وركّزتْ ما بقي من حيويتها كي ترسم هذا التعبير الأخير عن السعادة *alegría*. مُشّرحة ومقطّعة،

قطع الفاكهة تقرُّ بأن الموت بات وشيكاً، إلّا أنّ لبها الأحمر حلو المذاق يحتفي بإمتلاء الحياة. قبل وفاتها بثمانية أيام[1]، حين اسودَّتْ ساعاتها بفعل الفاجعة التي حلّتْ بها، غمستْ فريدا فرشاتها في صبغ أحمر كالدم وكتبَتِ اسمها إضافةً إلى تاريخ وموقع تنفيذ الرسم، كويواكان، المكسيك، على طَوَال اللب القرمزي لشريحة البطيخ الأحمر الأولى. وبعدها بحروف كبيرة «كابتال»، كتبتْ تحيتها الأخيرة للحياة: تعيش الحياة VIVA LA VIDA.

1- قبل وفاتها بثمانية أيام: رودريغويث، «Frida Kahlo: El Homenaje»: 50 - ك.

شكر وامتنان

العزيمة القوية والتعاون الشهم لأشخاصٍ كثيرين ساهما في صنع هذا الكتاب. وبالأخص، أنا مدينة كثيراً لدولوريس أولميدو، رئيسة «اللجنة التقنية لتروست ديغو ريڤيرا»، ليس فقط لوجهات نظرها الذكية ودعمها المستمر، بل أيضاً لأنها أعطتني مَدخلاً لـ، وسماحاً في، الاقتباس من يوميات فريدا كاهلو وأرشيفها الشخصي. إضافةً إلى ذلك، السيدة أولميدو سمحتْ لي أن أنسخ مجموعتها العجيبة من رسوم فريدا كاهلو. أنا مدينةٌ على حدٍّ سواء بالامتنان إلى أليخاندرو غوميث أرياس، الذي سلّط الأضواء، عبر سلسلةٍ من الحوارات، على أعوام فريدا المبكرة. كما إئتمنني على رسائل فريدا التي بعثتها إليه وقرأ مسوّدة كتابي هذا بذكاء وعناية. أتقدّم أيضاً بشكرٍ خاص إلى آيزولدا كاهلو لأنها أرتني الصور الفوتوغرافية العائلية وفي التحدّث عن خالتها فريدا على مدى ساعات طويلة. ومن بين آخرين أود أن أتوّجه بشكري للأشخاص الذين سمحوا لي بأن أسحب مراسلات فريدا وأوراقها الخاصة، وهم: جويس كامپيل، ألبرتو ميسراتشي، ماريانا موريلّو سافا، ميمي موراي، إيمي لو پاكارد، وإيللا وولفي. لم يبخلْ عليّ هؤلاء الأشخاص كلهم بمساعدتهم بوسائل أخرى أيضاً.

أشخاص كثيرون منحوني مجاناً أوقاتهم وذكرياتهم في حواراتي معهم في المكسيك، الولايات المتحدة الأمريكية، وفرنسا. لوسيانه بلوخ، التي كانت تعرف فريدا عن كثب إبان ثلاثينيات القرن العشرين، تقاسمتْ يومياتها المكتوبة حين كانت تقيم مع فريدا وديغو ريڤيرا في ديترويت، وحكاياتها النابضة بالحيوية ساعدتني على إدراك فطنة فريدا، حيويتها، وشغفها. جان ڤان هينوورت، سكرتير تروتسكي للمدة الزمنية بين 1932 و1940، لا يُثمّن

في توفير صورة حادة الملاحظة ودقيقة للصداقة القائمة بين تروتسكي وآل ريڤيرا. كلير بووثي لوكي، وهي راوية متقدة الذكاء، سردتْ قصة انتحار صديقة فريدا: دوروثي هيل بفطنة وبصر على سلوكيات وعادات ثلاثينيات القرن العشرين. حكايات إيسامو نوغوتشي المُبهِجة عن فريدا كانت مسليّةً ومتبّصرة على السواء. في المكسيك، الناقدة الفنية راكيول تيبول كانت شهمةً بلا انقطاع ليس فقط في مشاركتها ذكرياتها عن فريدا، بل أيضاً في تزويدي بنصيحتها الذكية وصورها الفوتوغرافية. صديق فريدا المؤرخ الفني أنطونيو رودريغويث شاركني وجهة نظره الثاقبة ومشبوبة العاطفة عن فريدا في صوره الفوتوغرافية وفي حوارته وكتاباته على السواء. حكتْ لي أدلينا زينديخاس بحماسةٍ عن نكات طالبة المدرسة فريدا، صديقتها في سنوات الصبا، كما أعارتني عدداً من مقالات الصحف التي كتبتها عن فريدا. طلبة فريدا أرتورو غارسيا بوستوس، أرتورو استرادا، غويليرمو مونروي وفاني رابيل زوّدوني بصورةٍ محبةٍ ومتقدة الذكاء لفريدا كمعلمة وكامرأة، وطبيبها غويليرمو ڤيلاسكو و پولو كان معاً ظريفاً ورحيماً في سرده عن مرض فريدا وعلاقتها بديبغو.

أنا ممتنة أيضاً للأشخاص المدرجين أدناه ممَن كانت ذكرياتهم مهمة في استدعاء صورة لفريدا كاهلو: مارغو ألبرت، دولوريس ألڤاريث براڤو، مانويل ألڤاريث براڤو، كارمن كوركويرا بارون، بيرل بيكر، روبرتو بيهار، هاينز بيرغرون، أدولفو بيرغروندر، لوسلي بلانك، سوزانه بلوخ، بول بواتين، إيلينا بودر، جاكلين بريتون، صوفيا كيري، نيكولاس كالاس، مرسيديث كالديرون، أولغا كامپوس، ليا كاردوثا، روزا كاسترو، أولغا كوستا، دولوريس ديل ريو، استيفان پوپي ديمتروف، بالتاثار دروموندو، ماريوري إيتون، يوجينيا فاريل، الدكتور صموئيل فاستليك، جوديث فيريتو، غيزيل فروند، فيرناندو غامبوا، إينريكي غارسيا، خوزيه غوميث روبليدا، إرنست هالبرشتات، أندريس هينيستروسا، خوزيه دي جيسوس ألفارو، مارغريتا كاهلو، ماريا لويزا كاهلو، إدغار كاوفمان الابن، كاترين كوه، ماروتشا لاڤين، پاركر ليزلي، جوليان ليڤي، أنطونيو لونا أرويو، ديڤيد مارغوليس، لوپي مارين، إيلينا مارتينيث، كونتشا ميشيل، إنريكي موراليس

بارڤادي، غودالوپي موريلّو سافا، آنييت نانكارو، الدكتور أرماندو ناڤارو، مارغريتا نيلكين، خوان أوغورمان، السيد والسيدة پابلو أوهيجينز، إسپيرانثا أوردونيث، أنطونيو پيلاييث، ميشيل پيتيتجين، كارمن فيليبس، أليس راهون، أورورا رييس، جيسوس ريوس و ڤاليس، لوپي ريڤيرا دي أتوربي، مالا روبنشتاين، روڤاموند برينير رُسل، پيغي دي سالي، بيرناردا بريسون شاهن، ماري سكلار، خوان سوريانو، كارليتا تيبون، إيلينا ڤاسكويث غوميث، استيبان ڤولكاو، هيكتور غزاڤيير.

على امتياز نسخ الأعمال الفنية التي بحوزتهم، أنا ممتنة للمالكين أفراداً ومؤسسات عمومية، نسخ اللوحات الزيتية، الرسوم، والصور الفوتوغرافية التي تزيّن كتابنا هذا. مذكّرة تقدير خاصة ينبغي تقديمها لدولوريس ديل ريو، الدكتور صموئيل فاستليك، يوجينيا فاريل، جاك غيلمان، آيزولدا كاهلو، إدغار كاوفمان الابن، ميشيل پيتيجين، ماري سكلار، وخورخي إسپينوزا أوللا كونهم أتاحوا لي أن أشاهد وأصوّر فوتوغرافياً مجموعاتهم الرائعة من اللوحات الزيتية التي رسمتها فريدا كاهلو. كما أتقدّم بشكري الجزيل إلى نوما كوپلي على حماستها وتشجيعها المتواصلين؛ إلى ماري – آني مارتن من سوثيبي باركي بيرنيت على وجهات نظرها العميقة وخبرتها؛ إلى ماكس وجويس كوزلوف كونهما أثارا اهتمامي بفريدا كاهلو في المقام الأول وكونهما ظلا مولعين بالاستماع إلى ما يتعلّق بها على مرّ الأعوام؛ إلى فرانيس مكولوغ لأنه طلب مني أن أؤلف هذا الكتاب؛ إلى مريام قيصر و«المعهد الوطني للفنون الجميلة في المكسيك» على مشاركته معلوماته الغزيرة عن أمكنة وجود أعمال فريدا الفنية ونصائح أخرى لا تُقدر بثمن؛ إلى الأكاديميين ميلتون دبليو. براون؛ ليندا نوتشلن، يوجين غوسين، وإدوارد سوليڤان على قراءاتهم الحكيمة للمسوّدة الأولى لمخطوطتي، ولكارين وديڤيد كرومي على مجمل لطفهم الذي لا حدود له، الذي يضم إعارتي الحوارات المسجلة على الأشرطة التي أجروها في العام 1968 على فيلمهما الحائز على الجائزة «*حياة وموت فريدا كاهلو*».

كما أتقدّم بشكري الجزيل والمخلص لـ«كلية الخريجين» و«مركز الجامعة» التابع لـ«المدينة الجامعية في نيويورك» على كل صنوف العون

والتشجيع التي تلقيتها، ومن بينها منحة من «صندوق رسالة دكتوراه برنامج تاريخ الفنّ». أفراد كثيرون تجشموا عناء طباعة هذا الكتاب بطيب خاطر وعناد. وهؤلاء هم: جان زانغوس، كريس لارسين، ليزلي پالمر، وليزا پوليتزر (التي أجهدتْ نفسها أيضاً بتقديم أعمال تنم عن الكياسة واللطف). جزيل الشكر، أيضاً، لتوني راشيلي، محرر الإنتاج، الذي أمضى ساعاتٍ طويلة ومتطاولة كي يحرص على أن تغدو مخطوطتي كتاباً. أود أن أقدّم مذكّرة تقدير خاصة لمحررة كتاباتي، كورونا ماتشامير، على التزامها، حماستها، وفهمها المتواصل. وفي الختام، وبشكل رئيس، أنا ممتنة امتناناً عميقاً لزوجي فيليب هيريرا، ولابنتي مارغو وابني جون، على دعمهم وصبرهم طَوَال حقبة كتابة «*فريدا*».

بيبلوغرافيا مختارة
SELECTED BIBLOGRAPHY

الكتب والكتالوغات
BOOKS AND CATALOGUES

- Brenner, Anita, *Idols Behind Altars.* New York: Payson & Clarke, 1929.
- Breton, André. *Surrealism and painting.*Trans.Simon Watson Taylor. New York: Harper & Row, Publishers, 1972.
- Charlot, Jean. *The Mexican Reanaissance 1920 – 1925.* New Haven and London: Yale University Press.
- del Conde, Teresa, *Vida de Frida Kahlo.* Mexico City: Secretaría de la Presidensia, Departmento Editorial, 1976.

  Dromundo, Baltasar, *Mi Calle de San Idelfonso.* Mexico City: Editorial Guarania, 1956.
- Flores Guerrero, Raúl. *Cinco Pintores Mexicanos.* Mexico City: Universidad Nacional Autónomo de México , 1957.
- Gruening, Ernest. *Mexico and Its Heritage.* New York: Appleton - Century - Crofts, 1928.

- Heijenoort, Jean van: *With Trotsky in Exile: From Prinkipo to Coyoacán.* Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1978.
- Helm, MacKinley. *Modern Mexican Painters.* New York: Dover, 1968.
- Henestrosa, Andrés. *Una Alacenas de Alacenas.* Mexico City: Ediciones de Bellas Artes, 1970.
- Museum of Contemporary Art. *Frida Kahlo.* Exhibition catalogue. Chicago: The Museum of Contemporay Art, 1978. Essay by Hayden Herrera.
- Herrera, Hayden. *Frida Kahlo: Her Life, Her Art.* A dissertation submitted to the graduate faculty in art history in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, 1981. To be made available by University Microfilms.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Diego Rivera: Exposición Nacional de Homenaje.* Exhibition catalogue. Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo*: *Exposición* Nacional de Homenaje. Exhibition catalogue. Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977. Essays by Alejandro Gómez Arias and Teresa del Conde.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *Frida Kahlo Acompañada de Siete Pintoras.* Exhibition catalogue. Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- Organizing Committee of the Games of XIX Olympiad. *The Frida Kahlo Museum.* Catalogue with texts by Lola Olmedo de Olvera, Diego Rivera and Juan O'Gorman. Mexico City: Organizing Committee of the Games of X1X Olympiad, 1968.

- Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico.* Translated by Lysander Kemp. New York: Grove, 1961.
- Rivera, Diego, with March,Gladys, *My Art, My Life: An Autobiography.* New York: Citadel, 1960.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México.* Mexico City: Instituto de Investigaciónes Estéticas, Universidad Nacional Autónomo de Mexico, 1969.
- Schmeckebier, Laurence E. *Modern Mexican Art.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939.
- Technical Committee of the Diegi Rivera Trust. *Museo Frida Kahlo.* Museum catalogue with texts by Calos Pellicer and Diego Rivera. Mexico City, Technical Committee of the Diego Rivera Trust, 1958.
- Tibol Raquel. *Frida Kahlo.* Translated by Helga Prignitz. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1980.
- Tibol Raquel. *Frida Kahlo: Crónica, Testimonios y Aproximacious.* Mexico City: Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1977.
- Trotsky, Leon. *Writings of Leon Trotsky: 1936 – 1937 and 1938 – 1939.* 12 volumes covering 1929 – 1940, Ed. Naomi Allen and George Breitman. New York: Pathfinder, 1969 – 1975.
- Westheim, Paul. *The Art of Ancient Mexico.* Trans. By Ursula Bernard. New York: Doubledy (Anchor), 1965.

Whitechapel Art Gallery. *Frida Kahlo and Tina Modotti.* Exhibition catalogue. London, 1982. Essay by Laura Mulvey and Peter Wollen.

- Wolfe, Bertram D. *Diego Rivera: His life and Times.* New York and London: Knopf, 1939.
- Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera.* New York: Stein and Day, 1963.
- Wolfe, Bertram D., and Rivera, Diego. *Portrait of Mexico.* Text by Bertram D. Wolfe. Illustrated with paintings by Diego Rivera.New York: Covici, Friede, 1937.

المقالات المنشورة في الدوريات، الصحف والكراسات

ARTICLES IN PERIODICALS, NEWSPAPERS AND PAMHLETS

- Bambi. «Frida Dice Lo Que Sabe». *Exclesior* (Mexico City). June 15.1954, pp.1,7.
- Bambi. «Frida Kahlo Es una Mitád». *Exclesior* (Mexico City). June 13.1954, p.6.
- Bambi. «Manuel el Chófer de Diego Rivera, Encontró Muerta Ayer a Frida Kahlo, en su Gran Cama que Tiene Dosel de Espejo. «*Excelsior* (Mexico City), July 14, 1954,PP. 1,5.
- Bambi. «Un Remedio de Lupe Marín». *Exclesior* (Mexico City). June 16.1954,p.3. «Bomb Beribboned». Time, Nov.14, 1938,p.29.
- Cardona Peña, Alfredo. «Frida Kahlo». *Novedades* (Mexico City), Supplement, México en la Cultura», July 17,1955.
- Cardoza y Aragón, Luis. «Frida Kahlo». *Novedades* (Mexico City), Supplement, México en la Cultura», Jan. 23,1955, p.3.
- Castro, Rosa. «Catra a Frida Kahlo». *Exclesior* (Mexico City),Supplement, «Diorama de la Cultura», July 31, 1955,p.1.
- Castro, Rosa. «Cartes de Amor: Un Libro de Frida Kahlo». *Siempre* (Mexico City), June 12,1954,p.70.

- de la Torriente, Loló. «Recuerdos de Frida Kahlo». *El Nacional* (Mexico City), Supplement, «Revista Mexicana de Cultura», Apr.8, 1979,pp.1,8-9.
- de la Torriente Loló. «Verdad y Mentira en la Vida de Frida Kahlo y Diego Rivera». Undated newspaper clipping in the Diego Rivera file in the library of the Museum of Modern Art, New York, pp.8,21.
- Dromundo, Baltasar. «Frida Kahlo, la Niña de la Mochila». *El Sol de México* (Section D), Apr.22, 1974.
- Flores Guerrero, Raúl. «Frida Kahlo: Su Ser y su Arte». *Novedades* (Mexico City), Supplement, Mexico en la Cultura», July 10,1951.
- Freund, Gisèle. «Imagen de Frida Kahlo». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», June 10,1951, p.1.
- Galeíras de la Ciudad de Mexico in collaboration with the Frida Kahlo Museum. *Homenaje a Frida Kahlo.* Exhibition brochure. 1967.
- Gomèz Arias, Alejandro. «Un Testimonio Sobre Frida Kahlo». Essay included in *Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje.* Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- González Ramírez, Manuel. «Frida Kahlo». Apr. 24, 1953. Unidentified newspaper clipping, Isolda Kahlo archive.
- González Ramírez, Manuel. «Frida Kahlo o el Imperativo de Vivir». *Huytlate* 2 (1954): 7 – 27.
- Henestrosa, Andrés. « Frida «. *Novedades* (Mexico City), Supplement, México en la Cultura ", July 17,1955, p.5.
- Herrera, Hayden. «Frida Kahlo». Essay in *Women Artists: 1550- 1950,* by Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin,

Los Angeles County Museum of Art and Alfred A. Knopf, New York, 1976, pp.335 –37.

- Herrera, Hayden. «Frida Kahlo: Her life, Her Art». *Artforum* 14 (May 1976): 38 – 44.
- Herrera, Hayden. «Frida: Sacred Monsters». *Ms.* 6 (February 1978): 29 – 31.
- Herrera, Hayden. «Frida Kahlo's Art». *artscanda*, Issue No.230-231 (October – November 1979): 25 – 28.
- Herrera, Hayden. «Portrait of Frida Kahlo as a Tehuana». *Heresies*, winter, 1978, pp.57 – 58.
- Herrera, Hayden, «Portraits of a Marriage». *Connoisseur* 209 (March 1982): 124 – 128.
- Kahlo, Frida. «The Birth of Moses». *Tin-Tan* 1 (summer – fall 1975): 2- 6.
- Kahlo, Frida. «Frida Habla de su Pintura». Undated newspaper clipping, Antonio Rodríguez archive.
- Kahlo, Frida. «Retrato de Diego». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», July 17,1955, p.5.
- Kozloff, Joyce. «Frida Kahlo». *Women's Studies* 6 (1978): 43 – 59. «Mexican Autobiography», *Time*, Apr.27. 1953, p.90.
- Monroy, Guillermo. «Homenaje de un Pintor a Frida Kahlo a los 22 Años de su Muerte». *Excelsior* (Mexico City), July 17, 1976, p.8.
- Monroy, Guillermo. «Hoy Hace 24 Años que Falleció Frida Kahlo». *Excelsior* (Mexico City), July 13, 1978, p.2.
- Monteforte Toledo, Mario. «Frida: Paisaje de Si Misma». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», June 10, 1951, p.1-2.

- Moreno Villa Jos é. «La Realidad y e Deseo en Frida Kahlo». *Novedadas* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», Apr.26,1953,p.5.
- O'Gorman, Juan. «Frida Kahlo». In the *Frida Kahlo Museum.* Catalogue published by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, Mexico City, 1968, p.12.
- Oliver, Rosa Maria. «Frida la Unica y Verdadera Mitád de Diego». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», August 1959, p.7.
- Orenstein, Gloria. «Frida Kahlo: Painting for Miracles». Feminist Art Journal, fall 1973.pp.7-9.
- Poniatowska, Elena. «El Museo Frida Kahlo». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», July 7, 1958, p.11.
- Rivera, Diego. «Frida Kahlo: Biographical Sketch». Written for the National Institute of Fine Arts of Mexico in August 1954 for the exhibition of Mexican painting in Lima, Peru ; excerpt reprinted in The Frida Kahlo Museum (catalogue published by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad in 1968), p.8.
- Rivera, Diego. «Frida Kahlo y el Arte Mexicano». *Bolitín del Seminario de Cultura Mexicano* no. 2. Mexico City: Secretaria de Educacóin Pública (October 1943): 89 – 101.
- Robles, Antonio. «La Personalidad de Frida Kahlo». Undated newspaper clipping, Isolda Kahlo archive.
- Rodríguez, Antonio. «Frida Abjura del Surrealismo». Undated newspaper, Antonio Rodríguez archive. n.p.
- Rodríguez, Antonio. «Frido Kahlo». In «Pintores de Mexico» series. Undated newspaper clipping, Isolda Kahlo archive, p.18.
- Rodríguez, Antonio. «Frido Kahlo, Expresionista de su

Yo Interno». *Mañana* (Mexico City). Undated newspaper, Antonio Rodríguez archive, pp.67 – 69.

- Rodríguez, Antonio. «Frida Kahlo: Heroína de Dolor». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», July 17, 1955, pp.1,4.
- Rodríguez, Antonio. «Frida Kahlo: El Homenaje Postumo de México a la Gran Artista». *Impacto* (Mexico City) 7 (1958): 49 – 51.
- Rodríguez, Antonio. «Una Pintora Extraordinaria: La Vigorosa Obra de Frieda Kahlo, Surge de su Propia Tragedia, con Fuerza y Personalidad Excepcionales». Undated newspaper, Antonio Rodríguez archive, n.p.
- Ross, Betty. «Como Pinta Frida Kahlo, Esposa de Diego, las Emociones Intimas de la Mujer. *Excelsior* (Mexico City). Oct. 21, 1942,p.6.
- Tibol, Raquel. «Frida Kahlo, En el Segunda Aniversario de su Murete». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura» July 15, 1956,p.4.
- Tibol, Raquel. «Frida Kahlo Maestra de Pintura». *Excelsior* (Mexico City),Supplement, «Diorama de la Cultura», Aug. 7, 1960.
- Tibol, Raquel. «Fu é Frida Kahlo una pintora Surrealista?» *Siempre* (Mexico City), Supplement, «La Cultura en México», Aug. 5, 1970, pp.x-xi.
- Westheim, Paul. «Frida Kahlo: Una Investigacóin Estética». *Novedades* (Mexico City), Supplement, «México en la Cultura», June 10, 1950, p.3.
- Wolfe, Bertram D. «Rise of Another Rivera». *Vogue*. Nov.1 , 1938 , pp.64,131.

- Zendejas , Adelina. «Frida Kahlo: En los Diez Años de su Muerte (1910 – 1954)», *El Día* (Mexico City), Supplement», El Gallo Ilustrado». July 12 , 1964 , pp. 1-2 , 64.

اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية

اللوحات الفنية 298 - 305

اللوحة رقم 1: «*بورتريه-ذاتي*»، 1926. زيت على الكَنَفَا (القماش)، 31 بوصة X 23 بوصة. مجموعة أليخاندرو غوميث أرياس، مكسيكو سيتي. تصوير هايدن هيريرا.

اللوحة رقم 2: «*بورتريه-ذاتي*»، 1929. زيت على الماسونايت[1]، 31 بوصة وربع X 27 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 3: «*فريدا ودييغو ريڤيرا*»، 1931. زيت على الكَنَفَا، 39 بوصة X 31 بوصة ونصف. متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث، مجموعة ألبرت أم. بيندر، هدية ألبرت أم. بيندر.

اللوحة رقم 4: «*مستشفى هنري فورد*»، 1932. زيت على لوح معدني، 12 بوصة وربع X 15 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 5: «*ريتابلو*»، 1937، زيت على لوح معدني، 10 بوصة X 14 بوصة وربع. مجموعة هايدن هيريرا، نيويورك، تصوير جيم كاليت.

اللوحة رقم 6: «*ولادتي*»، 1932، زيت على لوح معدني، 12 بوصة ونصف X 14 بوصة. مجموعة إدغار جيّ. كاوفمان، الابن. نيويورك، تصوير جيم كاليت.

1- الماسونايت masonite: ألواح مصنوعة من ألياف الخشب المضغوطة – م.

اللوحة 7: «*الإلهة تلازولتيوتل في فعل ولادة*»، الأزتيك، مطلع القرن السادس عشر. الأبليت[1] منقط بالعقيق الأحمر، ارتفاعه 8 بوصة. مجموعة دومبارتون أوكس[2]، واشنطن دي. سي.

اللوحة رقم 8: «*قرصات قليلة صغيرة*»، 1935. زيت على لوح معدني، 15 بوصة X 19 بوصة. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 9: «*خوزيه غودالوبي بوسادا*»، ضحية فرانسيسكو غيورو،El Chalequero، قاطع حناجر النساء، اغتيل في العام 1887 في الـ«Rio Consulado»، 1890. حفر، 5 بوصة X 7 بوصة.

اللوحة رقم 10: «*أنا ومرضعتي*»، 1937، زيت على لوح معدني، 11 بوصة وثلاثة أرباع X 13 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 11: «*ديماس المتوفى*»، 1937. زيت على الماسونايت، 19 بوصة X 12 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 12: «*أنا وفولانغ - تشانغ*»، 1937. زيت على الماسونايت، 15 بوصة وثلاثة أرباع X 11 بوصة. مجموعة ماري سكلار، نيويورك، تصوير جيم كاليت.

اللوحة رقم 13: «*بورتريه-ذاتي*»، 1937. زيت على الكَنَفا، 30 بوصة X 24 بوصة. مجموعة السيدة هنري آر. لوكي، هونولولو، هاواي، تصوير ريك نويلي.

اللوحة رقم 14: «*الفريداتان*»، 1939. زيت على الكَنَفَا، 67 بوصة X 67 بوصة. مجموعة متحف الفَنّ الحديث، مكسيكو سيتي. تصوير خوزيه فيردي.

1- الأبليت Aplite: نوع من الغرانيت - م.

2- دومبارتون أوكس Dumbarton Oaks: عزبة تاريخية تقع في حي جورج تاون، واشنطن دي. سي. كانت مقر سكن وحديقة روبرت وود بليس وزوجته. ودومبارتون أوكس مكتبة بحوث ومقتنيات، أسسها الزوجان وأعطيا ملكيتها لجامعة هارفارد في العام 1940 - م.

اللوحة رقم 15: «*الحلم*»، 1940. زيت على الكَنَفَا، 29 بوصة وربع، 38 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة سلمى ونسوهي إرتيغون، نيويورك. موافقة بالتصوير من سوثيبي باركي بيرنيت.

اللوحة رقم 16: «*بورتريه-ذاتي*»، 1940. زيت على الكَنَفَا، 24 بوصة ونصف X 18 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة دراسة الأيقونات Iconography، مركز بحوث العلوم الإنسانية، جامعة تكساس في أوستن.

اللوحات الفنية 512 - 521

اللوحة رقم 17: «*بورتريه-ذاتي بشعر قصير*»، 1940. زيت على الكَنَفَا، 15 بوصة وثلاثة أرباع X 11 بوصة. مجموعة «متحف الفَنّ الحديث»، نيويورك، هدية إدغار كاوفمان، الابن.

اللوحة رقم 18: «*بورتريه-ذاتي مع قرد*»، 1940. زيت على الماسونايت، 20 بوصة X 15 بوصة وربع. مجموعة السيد والسيدة جاك غيلمان، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 19: «*بورتريه-ذاتي*»، 1940. زيت على الماسونايت، 23 بوصة ونصف X 15 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة عزبة Estate الدكتور ليو إليوسير، موافقة بالتصوير من هووڤر غاليري.

اللوحة رقم 20: «*بورتريه-ذاتي مع قرود*»، 1943. زيت على الكَنَفَا، 32 بوصة X 25 بوصة. مجموعة السيد والسيدة جاك غيلمان، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 21: «*بورتريه-ذاتي كتيهوانا*»، 1943. زيت على الماسونايت، 24 بوصة وثلاثة أرباع X 24 بوصة. مجموعة السيد والسيدة غيلمان، مكسيكو سيتي. تصوير خوزيه ڤيردي.

اللوحة رقم 22: «*التفكير في الموت*»، 1943. زيت على الماسونايت، 17 بوصة وثلاثة أرباع X 14 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 23: «*بورتريه-ذاتي مع قرد صغير*»، 1945. زيت على

الماسونايت، 22 بوصة 16 X بوصة وربع. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 24 «*بورتريه-ذاتي*»، 1947. زيت على الماسونايت، 24 بوصة 17 X بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة ليسيو لاغوس، مكسيكو سيتي. موافقة تصوير من «غاليري الفَنّ المكسيكي».

اللوحة رقم 25: «*بورتريه-ذاتي*»، 1948. زيت على الماسونايت، 19 بوصة 15 X بوصة ونصف. مجموعة السير الدكتور صموئيل فاستليخت، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 26: «*أنا ودييغو*»، 1949. زيت على الكَنَفَا مُلصَق على الماسونايت، 24 بوصة 8 X بوصة ونصف. مجموعة السيد أس. أي. وليمز، ولميت، إيلينوس. تصوير وليم أج. بينغستون.

اللوحة رقم 27: «*جذور*»، 1943. زيت على لوح معدني، 11 بوصة وثلاثة أرباع 14 X بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 28: «*العمود المكسور*»، 1944. زيت على الماسونايت، 15 بوصة وثلاثة أرباع 12 X بوصة وربع. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير خوزيه ڤيردي.

اللوحة رقم 29: «*من دون أمل*»، 1945. زيت على الماسونايت، 11 بوصة 14 X بوصة وربع. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 30: «*شجرة الأمل*»، 1946. زيت على الماسونايت، 22 بوصة 16 X بوصة. مجموعة دانييل فيليباكتشي، باريس. موافقة بالتصوير من سوثيبي باركي بيرنيت.

اللوحة رقم 31: «*الغزال الصغير*»، 1946. زيت على الماسونايت، 9 بوصة 12 X بوصة. مجموعة السيد إسبينوزا أولوا، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 32: «*الشمس والحياة*»، 1947. زيت على الماسونايت،

15 بوصة وثلاثة أرباع X 19 بوصة ونصف. مجموعة مانويل بيروسكويا، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 33: «*الحب يعانق الكون، الأرض (المكسيك)، دييغو، أنا، والسيد كسولوتل*»، 1949. زيت على الكَنَفَا، 27 بوصة ونصف X 23 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة السيد والسيدة يوجينيو ريكويلمي. تصوير كارين وديڤيد كرومي.

اللوحة رقم 34: «*بورتريه-ذاتي مع بورتريه للدكتور فاريل*»، 1951. زيت على الماسونايت، 16 بوصة ونصف X 19 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة السيد والسيدة يوجينيا فاريل، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

اللوحة رقم 35: «*تعيش الحياة*»، 1954. زيت على الماسونايت، 23 بوصة وثلث X 20 بوصة. متحف فريدا كاهلو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

الصور 225 - 246

1 – صورة زفاف غويليرمو كاهلو وماتيلده كالديرون، 1898.

2 – *أجدادي، أبواي وأنا*، 1936. زيت وأصباغ ممزوجة مع البيض أو الغراء على لوح معدني، 12 بوصة وثُمُن × 13 بوصة وخمسة أثمان. مجموعة «متحف الفَنّ الحديث»، نيويورك. هدية ألن رووس، أم. دي. وبي. ماثيو رووس.

3 – فريدا (الأسفل جهة اليمين)، بعد الشفاء من شلل الأطفال، مع أفراد من أسرتها. الصف الخلفي، الثانية من اليمين، أمها؛ الخامسة من اليمين، جدتها؛ تجلس متقاطعة الساقين، شقيقتها كريستينا.

4 – *إنهم يطالبون بالطائرات ولا ينالون سوى أجنحة القش*، 1938. زيت. لا يُعرف مكان وجود هذا الرسم.

5 – *أربعة مقيمن في المكسيك*، 1938. زيت على لوح معدني، 12 بوصة وثلاثة أرباع × 18 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة شخصية، كاليفورنيا.

6 – بورتريه–ذاتي من لدن غويليرمو كاهلو، تقريباً 1907.

7 – *بورتريه لدون غويليرمو كاهلو*، 1952. زيت على الكَنَفَا، 62 ملم × 48 ملم. متحف فريدا كاهلو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

8 – فريدا وهي طالبة مدرسة، 1923.

9 – أليخاندرو غوميث أرياس، تقريباً 1928.

10 – رسم فريدا لحادثتها، غير مؤرخ. مجموعة رفائيل كورونيل، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

11 – فريدا (واقفة، جهة اليسار، ترتدي بزةً رجالية) مع أفراد من أسرتها. الصف الخلفي، من اليسار: خالتها، شقيقتها أدريانا، زوج أدريانا ألبرتو ڤيراثا؛ الصف الأوسط: خالها، أمها، ابنة خالتها كارمن؛ الصف الأمامي: كارولوس ڤيراثا، كريستينا. تصوير غويليرمو كاهلو، 1926.

12 – *بورتريه لأدريانا*، 1927. زيت على الكَنَفَا. مكان وجوده غير معروف. تصوير غويليرمو كاهلو.

13 – بورتريه *لكريستينا كاهلو*، 1928. زيت على الخشب، 39 بوصة وربع × 32 بوصة. مجموعة آيزولدا كاهلو، مكسيكو سيتي.

14 – بورتريه دييغو ريڤيرا لفريدا وهي توّزع الأسلحة، في جداريته بوزارة التربية والتعليم، 1928.

15 – *فتاة صغيرة*، 1929. زيت على الماسونايت، 30 بوصة وثلاثة أرباع × 24 بوصة. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

16 – *الحافلة*، 1929. زيت على الكَنَفَا، 10 بوصة وربع × 22 بوصة. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

17 – فريدا ودييغو في يوم زفافهما، 21 آب/ أغسطس، 1929.

18 – بورتريه–*ذاتي*، 1930. زيت على الكَنَفَا، 26 بوصة × 22 بوصة. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

19 – بورتريه *لإيڤا فريدريك*، 1931. زيت على الكَنَفَا، 24 بوصة وثلاثة أرباع × 18 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

20 – بورتريه *للسيدة جين وايت*، 1931. زيت على الكَنَفَا، 25 بوصة ونصف × 18 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة غوتييري تيبون، كويرناڤاكا، المكسيك، تصوير راوول ساليناس.

21 – بورتريه *للدكتور ليو إليوسير*، 1931. زيت على الورق الكارتون، 33 بوصة ونصف × 23 بوصة ونصف. مجموعة جامعة كاليفورنيا، سان فرانسيسكو، كلية الطب.

22 – *لوثر بوربانك*، 1931. زيت على الماسونايت، 34 بوصة ونصف × 24 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي، تصوير راوول ساليناس.

23 – فريدا ودييغو في مجمع نهر روج التابع لشركة فورد للسيارات، ديترويت، 1932.

24 – على السقالة في «معهد ديترويت للفنون»، 1932. موافقة تصوير من

«معهد ديترويت للفنون»، شراء جمعية المؤسسين، منحة إدسيل بي. فورد وهدية إدسيل بي. فورد، النيجاتيف رقم 2773. تصوير دبليو. جَيّ. ستيتلر، مصور شركة فورد للسيارات.

25 – مع (من اليسار إلى اليمين) لوسيانه بلوخ، آرثر نيندورف، وجين وايت، على سطح «معهد ديترويت للفنون»، النيجاتيف رقم 2774. تصوير دبليو. جيّ. ستيتلر، مصور شركة فورد للسيارات.

26 – *فريدا والإجهاض*، 1932. ليثوغراف، 12 بوصة ونصف × 9 بوصة وربع. تصوير راوول ساليناس.

27 – بعد وفاة أمها. تصوير غويليرمو كاهلو، 1932.

28 – *بورتريه-ذاتي على الحدود بين المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية*، 1932. زيت على لوح معدني، 12 بوصة ونصف × 13 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة السيد والسيدة مانويل ريرو، نيويورك، موافقة بالتصوير من آل كريستي، نيويورك.

29 – وهي ترسم *بورتريه-ذاتي على الحدود*...

30 – *بورتريه-ذاتي*، 1933. مجموعة السيد والسيدة جاك غيلمان، مكسيكو سيتي. زيت على لوح معدني، 13 بوصة ونصف × 11 بوصة ونصف. تصوير راوول سالناس.

31 – جدارية «مركز روكفيلر» من عمل ريڤيرا كما رسمها مجدداً في «قصر الفنون الجميلة»، مكسيكو سيتي، 1934، تصوير راوول ساليناس.

32 – مع دييغو وصديقة غير معروفة في «مدرسة العمال الجدد»، نيويورك سيتي، 1933.

33 – مع نيلسون روكفيلر وروزا كوڤاروبياس في العام 1939.

34 – *ثوبي معلّق هناك*، 1933. زيت وكولاج على الماسونايت، 18 بوصة × 19 بوصة وثلاثة أرباع. عزبة الدكتور ليو إليوسير، موافقة تصوير من هووڤر غاليري، سان فرانسيسكو.

35 – بورتريهات لفريدا، كريستينا، طفليْ كريستينا من عمل ريڤيرا، في جداريته بـ «القصر الوطني»، 1935.

36 – مع إيللا وولفي في نيويورك، 1935.
37 – *بورتريه-ذاتي*، 1935. زيت على لوح معدني. مجموعة شخصية. كاليفورنيا.
38 –إيسامو نوغوتشي تصوير فوتوغرافي من إدوارد ويستون، 1935.
39 – *ذكرى*، 1937. زيت على لوح معدني، 15 بوصة وثلاثة أرباع × 11 بوصة. مجموعة ميشيل بيتيتجين، باريس.
40 – *تذكّر جرح مفتوح*، 1938. زيت، أتلفته النار. موافقة بالتصوير من راكيول تيبول.
41 – مع ابنة شقيقتها وابن شقيقتها، آيزولدا وأنطونيو كاهلو.
42 – مع ديغو أمام سور الصبّار الأمريكي – المكسيكي في سان أنجيل.
43 – منزلا آل ريڤيرا الملتصقين في سان أنجيل.

الصور 394 - 415

44 – آل تروتسكي لدى وصولهما إلى تامبيكو، 1937.
45 – فريدا وتروتسكي، 1937.
46 – مع، من اليسار، تروتسكي (جالساً)، ديغو، ناتاليا تروتسكي، ريبا هانسين، أندريه بريتون، وجان ڤان هيينوورت، في نزهة بالقرب من مكسيكو سيتي، حزيران/ يونيو، 1938.
47 – تجمع في شقة لوبي مارين في العام 1938. من اليسار، لويس كاردوثا وأراغون، فريدا، جاكلين وأندريه بريتون، لوبي، ديغو، وليا كاردوثا.
48 – *أنا ودميتي*، 1937. زيت على لوح معدني، 15 بوصة وثلاثة أرباع × 12 بوصة وربع. مجموعة السيد والسيدة جاك غيلمان، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.
49 – *أنا وكلب صغير*، تقريباً 1938. زيت. مكان وجوده مجهول. موافقة بالتصوير من Unidad de Documentacóin Direction de Artes Plásticas. INBA.
50 – *ماذا أعطاني الماء*، 1938. زيت على الكَنَفَا، 38 بوصة × 30 بوصة.

مجموعة توماس فرنانديث ماركيز، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

51 – في معرض نيويورك، 1938. تصوير إيلينور ماير.

52 – مع نيكولاس موراي. تصوير نيكولاس موراي، تقريباً 1938.

53 – *امرأتان عاريتان في غابة*، 1939. زيت على لوح معدني، 9 بوصة × 12 بوصة. مجموعة دولوريس ديل ريو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

54 – *انتحار دوروثي هيل*، 1939. زيت على الماسونايت، 23 بوصة وربع × 19 بوصة. متحف فونيكس للفن، فونيكس، أريزونا.

55 – *الطاولة الجريحة*، 1940. زيت على الكَنَفَا. مكان وجوده مجهول. موافقة بالتصوير من أرشيف جريدة «إكسليسيور».

56 – *بورتريه-ذاتي*، 1940. زيت على الماسونايت، 23 بوصة ونصف × 15 بوصة وثلاثة أرباع. عزبة الدكتور ليو إليوسير، موافقة من هووفر غاليري. موافقة بالتصوير من سوثيبي باركي بيرنيت.

57 – *بورتريه-ذاتي بضفيرة*، 1941. زيت على ماسونايت، 20 بوصة × 15 بوصة وربع. مجموعة السيد والسيدة جاك غيلمان، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

58 – ساعتان جداريتان من السيراميك، واحدة بتاريخ الطلاق (كتبتْ فريدا عليها «الساعات مكسورة»)، الأخرى بتاريخ الزواج مجدداً. تصوير هايدن هيريرا.

59 – فريدا ودييغو مع كاميتو دي غيوابال. موافقة بالتصوير من أرشيف جريدة «إكسيليسيور».

60 – خلال الحرب الكونية الثانية. تصوير نيكولاس موراي.

61 – في حجرة الطعام بالمنزل الأزرق في كويواكان. تصوير إيمي لو باكارد.

62 – *دييغو وفريدا 1929 – 1944*. زيت على الورق الكارتون. مكان وجوده مجهول. موافقة بالتصوير من. Unidad de Documentacóin Direction de Artes Plásticas. INBA

63 – *بورتريه-ذاتي*، رسم، 1946. قلم

رصاص على الورق، 15 بوصة وربع × 12 بوصة وثلاثة أرباع. مجموعة مارتي غوميث لِيل، مكسيكو سيتي. تصوير خوزيه ڤيردي.

64 – *زهرة الحياة*، 1944. زيت على الماسونايت، 11 بوصة ونصف × 9 بوصة. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

65 – *حياة ساكنة*، 1942. زيت على لوح معدني، قطره 24 بوصة وثلاثة أرباع. متحف فريدا كاهلو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

66 – *فواكه الأرض*، 1938. زيت على الماسونايت، 16 بوصة وربع × 23 بوصة ونصف. مجموعة «بنك المكسيك الوطني»، المكسيك. تصوير لاري بيركاو.

67 – *بورتريه لماريانا موريلّو سافا*، 1944. زيت على الكَنَفَا، 10 بوصة ونصف × 15 بوصة. مجموعة روث داڤيدوف، مكسيكو سيتي. موافقة بالتصوير من Unidad de Documentacóin Direction de Artes Plásticas. INBA.

68 – *دونا روزيتا موريلّو*، 1944. زيت على الماسونايت، 30 بوصة ونصف × 28 بوصة ونصف. مجموعة دولوريس أولميدو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

69 – *موسى*، 1945. زيت على الماسونايت، 37 بوصة × 20 بوصة. مجموعة خورخي إسبينوزا أوللوا، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

70 – مع غرانيزو («الغزال الصغير») حين كان صغير السن، تقريباً 1939. تصوير نيكولاس موراي.

71 – مع دييغو في اجتماع حاشد سياسي، تقريباً 1946.

72 – مع ثلاثة من طلبتها، تقريباً 1948. من اليسار، فاني رابيل، أرتورو استرادا، وأرتورو غارسيا بوستوس.

73 – فريدا، تقريباً 1947.

74 – تفصيل من جدارية «هوتيل دي برادو» من عمل ريڤيرا، 1947 – 1948، رسم فيها نفسه صبياً؛ يد فريدا تستريح على كتفه التماساً للحماية.

75 – ديغو مع ماريا فيلكس، 1949.

76 – عام فريدا في المستشفى، 1950 – 1951. الأعلى، جهة اليسار، وهي تحمل جمجمة الحلوى واسمها عليها؛ الأعلى، جهة اليمين، وهي تصبغ واحداً من سلسلة مشدّات جصّية كانت قد تحمّلتها؛ جهة اليسار، مع ديغو. تصوير خوان غوزمان.

77 – وهي ترسم *طبيعة حيَّة*، في المنزل، 1952. تصوير أنطونيو رودريغويث.

78 – مع خدمها، تقريباً 1952.

79 – محمولةً إلى داخل الغاليري عند افتتاح معرض «ثناء وتقدير لفريدا كاهلو» في العام 1953. وهي تنظر إلى (من اليسار إلى اليمين) كونتشا ميثيل، أنطونيو پيلاييز، الدكتور روبيرتو غارزا، كارمن فاريل و(الأسفل من جهة اليمين) الدكتور أتل. موافقة بالتصوير من أرشيف جريدة «إكسيلسيور».

80 – *الماركسية سوف تعطي الصحة للمرضى*، 1954. زيت على الماسونايت، 30 بوصة × 24 بوصة. متحف فريدا كاهلو، مكسيكو سيتي. تصوير راوول ساليناس.

81 – استوديو فريدا كما تركته، بورتريه لستالين لم تنتهِ منه، على حامل اللوحات. تصوير راوول ساليناس.

82 – الاحتجاج على الإطاحة برئيس جمهورية غواتيمالا ياكوبو آربينز غوزمان من الـ «CIA» في تموز/ يوليو 1954. خوان أوغرمان بجانب فريدا، ديغو وراءها.

83 – على سرير الاحتظار الخاص بها.

84 – ديغو وإلى جانبيه لاثارو كارديناس (جهة اليسار) وأندريس إدوارتي وهما يتبعان عربة الموتى في طريقها إلى المحرقة. موافقة تصوير من أرشيف جريدة «إكسيلسيو».

85 – سرير فريدا، متحف فريدا كاهلو. تصوير راوول ساليناس.

صور أخرى (عناوين الأجزاء)

الجزء الأول: فريدا وهي طفلة. تصوير غويليرمو كاهلو.

الجزء الثاني: فريدا في العام 1926. تصوير غويليرمو كاهلو.

الجزء الثالث: فريدا وديغو في العام 1931. تصوير بيتر جويلي.

الجزء الرابع: فريدا في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين. تصوير مانويل ألفاريث برافو.

الجزء الخامس: فريدا في العام 1939. تصوير نيكولاس موراي.

الجزء السادس: فريدا في العام 1953 تقريباً. تصوير بيرنيس كولكا.

صفحات من يوميات فريدا:

الصفحتان: 343 و 701

مكتبة | سُر مَن قرأ
t.me/soramnqraa

المترجم

ولد علي عبد الأمير صالح في مدينة الكوت - واسط سنة 1955. يمارس كتابة القصة القصيرة والرواية والترجمة منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين. نال جائزة وزارة الثقافة العراقية في الترجمة سنة 2000، وفي الإبداع الروائي سنة 2009، وجائزة دار الشؤون الثقافية العامة في النقد الأدبي سنة 2009، وجائزة الإبداع العراقي لعام 2017، في حقل الترجمة.

من ترجماته المنشورة:

لا تقولوا إننا لا نملك شيئاً، بيروت 2018؛ العمى (بيروت 2018)؛ أشرطة تسجيل صدام (بيروت 2017)؛ راوي مراكش (الكويت، 2016)؛ أشياء كنتُ ساكتة عنها (بيروت 2014)؛ ترويض الخيال (دمشق 2017).

من أعماله المنشورة:

الهولندي الطائر (قصص، دمشق 2000)؛ يمامة الرسام (قصص، بيروت 2010)؛ خميلة الأجنة (رواية، بيروت 2008)؛ أرابيسك (رواية، عمّان 2009)؛ ثقافة واسط: الماضي والحاضر (جزآن) (دمشق 2017)؛ العوالم الثلاثة: تجربتي في الكتابة والترجمة والنقد (دمشق 2018).

telegram @soramnqraa

مكتبة

تُعد فريدا كاهلو (١٩٠٧- ١٩٥٤) أكثر الشخصيات حيويةً من بين عدد غفير من المساهمين في النهضة المكسيكية الحديثة: زوجة رسام الجداريات ذائع الصيت دييغو ريڤيرا؛ وهي رسامة فانتازيات بدائية أو فطرية، وصفها أندريه بريتون بأنها رسامة سريالية. فريدا عاشقة متيّمة، شيوعية متحمسة، شاركتْ في المسيرات الاحتجاجية وهي عاجزة، تجلس على كرسي ذي عجلات متحركة، دهمها المرض وهي في ميعة الصبا، عانت من شلل الأطفال، خبرتْ الألم الممض، حوّلتْ جروحها النازفة إلى لوحات تقطّر وجعاً ولوعة، سخرت من الألم والموت، عشقتْ الأطفال لأنها حُرمتْ من الإنجاب، أحبتْ زوجها حباً لا نظير له ورعته أفضل ما تكون الرعاية؛ لكنها في الوقت نفسه أحبتْ رجالاً كثيرين، عاشتْ قصصاً غرامية مع ليون تروتسكي، الهارب من بطش ستالين، ومع النحات إيسامو نوغوتشي، ومع المصور الفوتوغرافي نيكولاس موراي، وسواهم. تعلّقتْ بتربة المكسيك، وحضارتها العريقة، حضارة الأزتيك والمايا، لبستْ الأزياء المحلية التقليدية، كانت أصابعها تُظهر معرضاً متبدلاً من الخواتم، تصفف شعرها بأساليب مختلفة، تضفره أحياناً، وتزينه بالأزهار، علّمتْ الطلبة فنون الرسم، لكنها شددتْ على أن يختط كلّ واحد منهم مساره الخاص؛ جميلة الملامح، قوية الإرادة، سريعة البديهة، ساخرة، متهللة الأسارير. هي بحق امرأة متعددة الوجوه، كُتب عليها أن تتعذب طول سني حياتها، لكنها ظلتْ تروي النكات والنوادر على سرير المرض؛ مع إنها كانت تجرجر جسداً عليلاً، لم تبخلْ على خدمها وأصدقائها وصديقاتها ومحبيها وأفراد أسرتها وطلبتها بالعاطفة والحنان والدعم المادي والروحي والمعنوي. أحبتْ الحيوانات الأليفة، ومنها القرود، وعشقتْ الطيور، ومنها الببغاوات، وجسدتْ شغفها هذا في البورتريهات- الذاتية التي رسمتها. ولأنها كانت مجبرة على البقاء طريحة الفراش، ومحصورة بين جدران غرفتها في المستشفى أو منزلها الأزرق في كوايواكان، مكسيكو سيتي، هذا الوضع دفعها لأن ترى نفسها باعتبارها عالَماً شخصياً. كانت تبغي دوماً أن تكون مُحاطة بالأصدقاء والصديقات، قوّتْ الخصال التي كانت تملكها أصلاً: الحيوية المفرطة، الشهامة، الفطنة، السخرية. خلقتْ نفساً ستكون قوية بما يكفي كي تتحمل محن الحياة وقساوتها.




ISBN 978-2843-0920-5-3
9 782843 092053

telegram
@soramnqraa